Die Musik

Nationalsozialistische Kulturgemeinde,
Reichsjugendführung (Germany)

Digitized by Google

Die Musik

Nationalsozialistische Kulturgemeinde,
Reichsjugendführung (Germany)

Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

DIE MUSIK

126643

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT

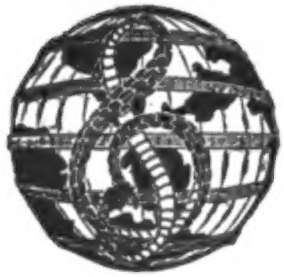
HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

ZWEITER JAHRGANG

VIERTER QUARTALSBAND

BAND VIII



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1903

Digitized by Google

Music
ML
5
.M845
v. 3
pt. 4

Digitized by Google

Transfer to Music 6-21-66

INHALT

Seite

Dr. Wilibald Nagel, Die Entwickelung der Oper von den Anfängen bis zu Gluck 3. 101. 163. 243. 356
Arthur Laser, Die Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft von New-York 19
Dr. Wilh. Altmann, Heinrich von Herzogenberg, sein Leben und Schaffen 28
Dr. Arthur Seidl, Die 39. Tonkünstler-Versammlung in Basel (11.—15. Juni 1903) . . . 48
E. Schirmer, Briefe Felix Mendelssohns an J. W. Schirmer 83
Dr. Hermann Springer, Adolphe Adam (geb. 24. Juli 1803) 89
R. Freih. v. Seydlitz, Reform des Konzertsaales 96
Rosa Newmarch, Tschaikowsky und Tolstoi (aus dem Englischen übersetzt von H. J. Conrat) 116
Max Steuer, Tanzmusik im 19. Jahrhundert 123
Dr. Wilh. Altmann, Zur Erinnerung an Ferdinand David 132
Otto Dorn, Das Wiesbadener Theater-Orchester und seine Dirigenten 179
C. Witting, Vom Witz in der Musik 186
Dr. Carl Hagemann, Opernregie (Schluss) 193
Fernando Cretius, Vom Musikleben in Santiago 203
M. Marasse, Leonardo da Vinci als Musiker 210
Dr. Alfr. Chr. Kalischer, Ludwig van Beethovens Leben von Alexander Wheelock Thayer (Besprechung) 214
Dr. Egon von Komorzynski, Cyrill Kistler 260
Rudolf M. Breithaupt, Claviristica 268
Max Hehemann, Carl Wilhelm († 26. August 1873) 287
Jean Schorr-Zachary, Die Musik in Rumänien 291
Dr. Ludwig Schiedermair, Alfred Bruneau als Dramatiker 295
Otto Schmid, Altsächsische Armeemärsche 300
Dr. Max Vancsa, Zur Geschichte der Programmmusik 323. 403
Dr. Rud. Krauss, Marianne Pirker 344
Wilhelm Rinne, Daniel Gottlob Türk 370
Otto Dorn, Vier Dirigenten-Karikaturen 373
Max Steuer, Rosine Stoltz 375
Max Battke, Vorschläge zur Reform des Gesangunterrichts in den Schulen 419
Prof. Dr. R. Sternfeld, Musikalische Citate und Selbstcitate 429
Dr. Hermann Stephani, Euryanthe (ein dramaturgischer Vorschlag) 443
Kurt Mey, Minne- und Meistersingermelodieen 454

Besprechungen 55. 136. 219. 303. 377. 458
Revue der Revueen 61. 145. 228. 311. 385. 465
Umschau 66. 151. 233. 315. 389. 471
Eingelaufene Neuheiten 79. 156. 238. 319. 397. 476
Anmerkungen 80. 159. 240. 320. 400. 479

Digitized by Google

INHALT

Kritik (Oper).

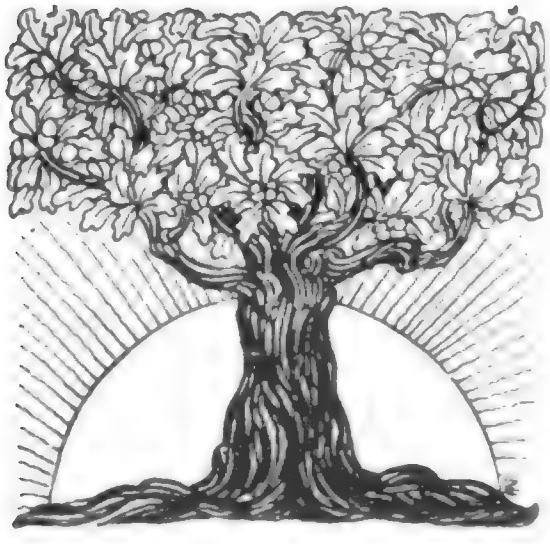
	Seite		Seite		Seite
Berlin	393	London	474	Prag	70
Buenos-Aires	393	München	69	Wiesbaden	71
Düsseldorf	474	New-York	69		
Karlsruhe	154	Philadelphia	70		

Kritik (Konzert).

	Seite		Seite		Seite
Aachen	72	Görlitz	237	München	75
Antwerpen	73	Haag	74	New-York	77
Buenos-Aires	394	Köln	395	Pyrmont	237
Chicago	73	Konstantinopel	395	Strassburg	78
Dortmund	155	Krakau	74	Weimar	155
Frankfurt a. M.	73	Milwaukee	75		

Reproduktionen im Text.

	Seit.
Fünf Zeichnungen zu Breithaupts Aufsatz „Claviristica“	277. 279. 280. 281



Digitized by Google

DIE MUSIK

VERZEICHNIS DER KUNSTBEILAGEN

DES ZWEITEN JAHRGANGS (1902—1903)

Notenbeilagen:

Beethoven, Ein unbekannter Bolero a solo.
— Ein unbekannter Kanon (Fünfstimmig).
Hermann Bischoff, op. 15, 2 Lieder.
Johannes Brahms, op. 106 No. 4 (Meine Lieder).
Hans von Bülow, Nachts. (Lied.)
L. Fischer, Der Kritikaster und der Trinker (Ein Wechselgesang).
Adalbert Gyrowetz, Romanze a. d. Oper „Hans Sachs".
Heinrich von Herzogenberg, op. 25. Gavotte für Klavier.
Gustav Kanth, Frage. (Lied.)
Franz Kugler, Zwei Lieder.
Heinrich Marschner, Sechste Sonate für Klavier, As-dur; op. 39; 1. Satz.
Otto Schmid, 2 Infanterie-Märsche der vormaligen Churfürstlich-Sächsischen Armee 1729.
Christian Sinding, Traum durch die Dämmerung; op. 57 No. 8. (Lied.)
Georg Stolzenberg, Regenlied.
Theodor Streicher, Zwei Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn".
Ludwig Thuille, Capriccio für Klavier.
Hugo Wolf, Epiphanias. (Lied.)
— „Alles endet was entstehet." (Lied.)

Autographen in Facsimile:

Beethoven, Ein unbekannter Kanon (auf Schuppanzigh).
Brahms, Brief an J. P. Gotthard.
— Ein Programmentwurf.
Robert Franz, Brief an Julius Schäffer.
Franz Lachner, Albumblatt (Doppelfuge über den Namen Lachner).
Edouard Lalo, Brief an Achille Vogue in Guines.
Robert Schumann, Brief an N. Simrock-Bonn.
Spontini, Brief an Carl Wauer.
Richard Wagner, Jugendbrief an Schott-Mainz.
— Brief an Jos. Rubinstein.
— Fragment aus dem französ. Tannhäuser.
Hugo Wolf, Brief an Detlev von Liliencron.

Kunst:

Carl Armbrust, Programmzeichnung.
A. Biberfeld, Notenpult.
Ilse Conrat, Brahms Grabdenkmal in Wien.
Anton Dietrich, Beethovenbüste (Lithogr. v. Kriehuber).
Ch. W. Dietrich, Dorfmusikanten.
Drake, Beethovendenkmal (nach einer Lithogr. von A. v. Menzel).
Dürer, Dudelsackpfeifer.
M. van Eyken, Beethoven (nach einer Radierung).
Fidus, Parsifal.
Hermann Hendrich, Der fliegende Holländer.
J. Jordaens, Wie die Alten sungen.
Gustav Kietz, Richard Wagner-Relief (1881).
Franz Kugler, Des Sängers Fluch (nach einer Radierung).
Rembrandt, Wandernde Musikanten.
Schaper, Rob. Franz-Denkmal in Halle a. S.
A. Scharff, Richard Wagner-Relief.
Franz Seifert, Gedenktafel für Hugo Wolf.
Franz Stassen, Orpheus.
Carl Maria von Weber mit Namenszug.

Porträts:

J. J. Abert.
Adolphe Adam.
Louis Adam.
Karl van Beethoven.
Beethoven-Bildnis d. Hauses Brunswick.
Beethoven n. e. Gemälde v. Ch. Heckel (1815).
— im 28. Jahre n. e. Lithographie von Kriehuber.
— nach Letronne.
— „ J. W. Mähler.
Johannes Brahms 1862 u. 1863. 2 Porträts.
— nach einer Zeichnung von Dr. Groeber.
— nach einer Kreidezeichnung v. Olga von Miller.
Johannes Brahms a. d. Totenbette.
— bei Joh. Strauss in Ischl.
— im Wiener Bibliothekszimmer Dr. Victors von Miller.
Alfred Bruneau.
Hans von Bülow, 2 Porträts.
François Couperin.
Leopold Damrosch.
— mit Namenszug
Ferdinand David.
Carl Ditters von Dittersdorf.
Edward Elgar.
Heinrich von Herzogenberg.
Ludwig Fischer.
César Franck.
Robert Franz.
Alexander Glazounow.
Michael Glinka.
Christoph Wilibald Ritter von Gluck.
Carl Goldmark.
A. E. M. Grétry.
Adalbert Gyrowetz (1792).
Joseph Haydn.
Carl Gottlieb Hering.
Louis Joseph Ferd. Hérold.
Henri Herz.
Engelbert Humperdinck.
Joseph Joachim.
— nach einer Bonner Photographie.
Cyrill Kistler.
Franz Kugler Selbstporträt; 2 Ansichten.
Johann Kuhnau.
Franz Lachner mit Namenszug.
— 2 Bilder nach älteren Photographieen.
Edouard Lalo.
Jos. Lanner mit Namenszug.
Karl Liebig.
Franz Liszt (1835).
Otto Ludwig mit Namenszug.
König Ludwig II.
Jean Baptiste de Lully.
Etienne Henry Méhul.
Malvida von Meysenbug.
Bernhard Molique.
A. Neithardt mit Namenszug.
George Onslow.

Frederik Pacius.
Ferdinando Paër.
Emil Paur.
Henry Purcell.
Eduard Rappoldi.
J. F. Reichardt.
Hedwig Reicher-Kindermann mit Namenszug.
Theodor Reichmann.
C. Reinthaler mit Namenszug.
Hans Richter.
Nicolas Rimsky-Korsakow.
Anton Rubinstein.
Johann Gottfried Schicht.
Alois Schmitt.
Anton Seidl.
Jean Sibelius.
Emil Sjögren.
Christoph Sonnleitner.
Hermine Spies.
Theophil Staden.
Rosine Stoltz.
Theodor Thomas.
Daniel Gottlob Türk.
Abt Vogler.
Richard Wagner.
Die Mutter Richard Wagners.
Carl Maria von Weber.
Dionys Weber.
Carl Wilhelm.
Marie Wilt.
Hugo Wolf im 29. Lebensjahre.
— im späteren Lebensjahr.
Philipp Wolf, Hugo Wolfs Vater.
Franz Wüllner mit Namenszug.

Gruppenbilder:

Das Brüsseler Streichquartett.
Das Dresdener Hoforchester: Adolf Hagen, Ernst von Schuch.
Entwickelung der Musik in Finnland: Martin Wegelius, Richard Faltin.
— — Robert Kajanus, Selim Palmgren, Oskar Merikanto.
Franz Lachner und seine Brüder Vincenz und Ignaz.
Friedrich Nietzsche und Erwin Rohde im Kreise des Philologischen Vereins. 1867—1869.
Das Philharmonische Orchester in New-York mit Walter Damrosch als Dirigent. Gesamtaufnahme (1902).
— Carl Bergmann und Adolph Neuendorff.
— Die Kammermusikvereinigung der Philharmonischen Gesellschaft in New-York; Richard Arnold.
Die Dirigenten des Rühlschen Vereins in Frankfurt a. M.: Friedr. Wilh. Rühl, Franz Friedrich, Julius Kniese, Bernhard Scholz.
Die 39. Tonkünstler-Versammlung in Basel:
— Hermann Suter, Hans Huber.
— Friedrich Hegar, E. Jaques-Dalcroze, Henri Marteau, Otto Barblan.
— Felix Draeseke, Ewald Straesser, Fritz Volbach, Rudolf Louis.
— Friedrich E. Koch, Max Reger, Ermanno Wolf-Ferrari, Ernst Boehe.
— Hans Koessler, Friedrich Klose, Paul Scheinpflug, Woldemar Pahnke.
— Das Dresdener Petri-Quartett; Frederik Delius, Ernest Bloch.
— Das Baseler Streichquartett (Hans Kötscher, Edmund Schäffer, Emil Witwer, Willy Treichler); Das Baseler Vokalquartett (Ida Huber, Maria Philippi, Em. Sandreuter, Paul Boepple).
Cäcilie und Richard Wagner nach einer Bleistiftzeichnung aus dem Jahre 1844.

Karikaturen und Silhouetten:

Französische Karikatur auf Adams Oper „Si j'étais roi".
Johannes Brahms, Schattenbild von Otto Böhler.
Eduard Grell.

Joh. Ad. Hasse und Faustina Hasse, Zur Geschichte des Dresdener Hoforchesters.
Franz Lachner und Richard Wagner. Nach einer zeitgen. Karikatur.
Franz Liszt.
Das grosse Konzert in Leipzig. Musiker des Gewandhausorchesters. Karikatur des Cellisten C. Reimers.
Wilhelm Wieprecht und Karl Liebig.

Verschiedenes:

Abbildung 14, 15 und 16 zu Unger, Der akustische Musiksaal.
Erinnerungsblatt an Beethoven von Lyser (1845).
„ „ „ II. Entwurf.
Beethovens Arbeitszimmer.
Enthüllung des Beethovenmonuments zu Bonn am 12. VIII. 1845.
Der Broadwood-Flügel Beethovens n. e. Bleistiftzeichnung.
„ „ n. e. Budapester Photographie.
Der Grafsche Flügel Beethovens.
Der Erard-Flügel Beethovens.
Brahms' Arbeits- und Bibliothekszimmer in Wien.
— Klavierzimmer in Wien.
— Schlafzimmer in Wien.
— Wohnzimmer in Ischl.
Vorderansicht des Brahms-Museums in Gmunden.
Das grosse Zimmer des Brahms-Museums in Gmunden.
Brahms' Ehrenbürgerbrief der Stadt Hamburg.
— Grab in Wien am Tage nach der Bestattung.
— Grab in Wien in seinem heutigen Zustand.
Zwei Kunstflügel der Firma Rud. Ibach Sohn in Barmen.
Der Olbrich-Flügel der Firma Carl Mand in Coblenz.
Liszts Hand; Chopins Hand.
Die neue Hochschule für Musik zu Berlin-Charlottenburg gez. von Carl Zander.
Die Mannheimer Festhalle.
Nagel- und Hufeisenschrift nach einem Pergamentblatt aus dem XVI. Jahrhundert.
Theaterzettel der Uraufführung des Tannhäuser in Dresden.
„ der ersten Aufführung des Tannhäuser in Paris.
Titelblatt zur Oper Euridice von Caccini.
„ „ Dafne von Gagliano.
„ „ Orfeo von Monteverdi.
Richard Wagners Bestattung.
Richard Wagners Wohnhaus in Genf (1856).
— Wohnhaus in Genf (1865/66).
Hugo Wolfs Arbeitszimmer. (Zwei Aufnahmen.)
Strasse in Windischgrätz mit Hugo Wolfs Geburtshaus.
Gedenkblatt an Hugo Wolf † von Hans Lindloff.

Digitized by Google

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM IV. QUARTALSBAND DES ZWEITEN JAHRGANGS DER MUSIK (1903)

Abel 133.
Ackroyd, W., 49.
Adam, Adolphe, 89 ff. 153. 159 (Bild).
Adam, Louis, 90 f. 159 (Bild).
Adler, Guido, 113. 326.
Ahn, Albert, 298.
d'Albert 414.
Albrechtsberger 372.
Alcalde, Moises, 204.
Alexanian, Diran, 395.
Alfonso von Arragonien 255.
Allgem. Deutscher Musikverein 48 ff. (39. Tonkünstler-Versammlung).
Alpers, W., 21. 24.
Alten, Bella, 237.
Altmann-Kuntz 78.
Amato 69.
Ambros 10 f. 323. 327. 419.
Anastassio, Scipione, 392.
Anderson, Sara, 75.
André, Hofrat, 289.
Ankenbrenk 76.
Anna von Österreich 171.
Ansorge, Conrad, 52. 441.
Ansorge-Verein 317.
Anthes, Georg, 70.
Arion-Klub (Milwaukee) 75.
Arion-Konzert in New-York 77.
Arnaud 365.
Arnold, Richard, 27. 80.
Arthy, Maud, 73.
Artusi 102.
August der Starke 300.
Bach, J. S., 188. 191. 328. 358. 392. 434. 437. 440.
Bach, Ph. Emanuel, 188.
Balakirew 120.
Balazuelo, Pedro, 204.
Balfe 375.
Balzac 93.
Barblan, Otto, 49. 51.
Barbu 292.
Barcewicz, Stanislaw, 74.
v. Bardeleben, Emmy, 86.
Bardi, Graf, 8.
Bargiel 30.
Barleaza 292.
Baseler Gesangverein 49.
Baseler Liedertafel 49.
Baseler Vokalquartett 49.
Bassermann 72.
Battke, Max, 233.
v. Baudissin 301.
Baumann 395.
v. Baussnern, Waldemar, 235. 317.
Bayer, Joseph, 128.
Becker, Prof. Albert, 235.
Becker, Prof. H., 153.
Becker, Otto, 207.
Beethoven, L. van, 116. 118. 119. 189. 191. 214 ff. (von A. W. Thayer). 331 f. 372. 430 ff.
Beethoven-, Mozart-, Haydn-Denkmal in Berlin 392.
Behm, Eduard, 435.
Behncke 214 f.
Behr, Therese, 237.
Belart, Marice, 396.
Bender, Bassist, 69.
Bengell 73.
Benedictus 237.
Bergen 76.
Berger, Prof. Wilh., 153. 436.
Bergmann, Carl, 25. 80.
Bergner, Fritz, 26.
Berliner Börsen-Courier, 473.
Berlioz 235. 299. 317. 323 f. 341 f. 403 f. 435. 438. 439.
Bernasconi 357.
Bernini 9.
Bernoulli, Eduard, 454.
Berton 93.
Bertoni 431.
Bertram, Theodor 71.
Bianchini 350.
Bilse, Benjamin, 126 f.
Bird, William, 243.
Bispham, David, 77.
Blech, Leo, 71.
Bloch, Ernest, 49. 51. 417.
v. Blon, Fr., 131.
Bloomfield-Zeisler 77.
Blow 244. 245.
Blüthner, 271.
Böcklin, Arnold, 49. 50.
Boehe, Ernst, 52.
Böie, John, 68.
Böllert 234.
Boepple, Paul, 49. 155.
Bohuss-Hellerowa, Irene, 75.
Boieldieu 89 f.
Boieleau 170. 357.
Bong, Richard, 51.
Bontempi 357.
v. Bose 180.
Boucher, Alfred, 20. 24.
Brahms, Joh., 29. 34. 116. 117. 125. 412. 429. 433 f. 435 f. 441 f.
Brandes, Emma, 34.
Brandt, Hermann, 27.
v. Brandrowski, Alex., 74.
Brassin, Gerhard, 396.
Brée, Malwine, 270 f.
Breithaupt, Rud., 423.
Breitkopf & Härtel 230 f. (Mitteilungen). 240. 454. 473.
v. Breuning, Eleonore, 218.
Bristow, G. F., 21. 27.
Bruch, Max, 436.
Bruckner 412. 440.
Bruneau, Alfred, 295 ff. 320 (Bild).
van der Bruyn, 72.
v. Bülow, Hans, 32. 96. 97. 269. 362. 473.
Bullerjahn, Rudolph, 77.
Bungert, August, 474 f. (Uraufführung der Musik zu Goethes „Faust").
Burckhardt, Jakob, 18.
Burgstaller, Aloys, 70.
Busoni, F., 72. 76. 78. 270.
Buxbaum, Fr., 392.
Buxtehude, Dietrich, 326.
Byron 430.
Caccini, Francesca, 107.
Caccini, Giulio, 8 f. 240.
„Cäcilia" (Zeitschrift für die musikalische Welt) 189.
Calabresi 473.
Caletti-Bruni, Pier Francesco (gen. Cavalli) 109 f.
Calvé 475.
Cabzabigi 361. 363.
Cambert, Robert, 171. 295.
Campistron 172.
Candidus, W., 25.
Carissimi, Giac., 109. 113. 186. 255.
Carnegie, Andrew, 27.
Caruso 394.
Casali 479.

d by Google

Caudella, Ed., 292. 293.
del Cavaleri, Emilo, 167.
Cavalli 108. 171. 250. 255.
Ceradelli 204.
Cermak, Klara, 75.
Cesti, Marc Antonio, 109. 112f. 250.
Chabrier 299.
Chamberlain 341.
Chase, Mary Wood, 73.
Chaudon, Josef, 318.
Chéret, Jules, 298.
Chopin, Frédéric, 320 (Abbildung der Hand).
Choron, Alexandre, 375.
Choudens 298.
Christine von Schweden 256.
Chrysander 245. 256.
Chybinski, Adolf, 318.
Ciccogni 109.
Ciolac 292.
Cipollini 433.
Clementi 431.
Cocq, Amalie, 208.
Cohen-Linaru 292. 293.
Conried 70.
Contrucci, Hector, 204. 208.
Corneille 172.
Cornelius, Peter, 179. 431. 432. 434. 435. 473.
Corsi, Jacopo, 9.
Costa, Rosa, 351.
Cotta, Christoph Friedrich, 355.
Cotta, Johann Friedrich, 355.
Couperin, François, 328. 479 (Bild).
Coussemaker 5.
v. Criegern 301.
Cromwell, Oliver, 243.
Crossley, Ada, 77.
Cuzzoni 345.
Czerny 282.
Dalayrac 89.
Damenchor „Ars vera" in Milwaukee 75.
Damrosch, Frank, 77.
Damrosch, Dr. Leop., 25. 80.
Damrosch, Walter, 27. 77. 80.
Dante 410.
David, Félicien, 416.
David, Ferdinand, 132ff., 159 (Bild).
Debuysère 204.
Deiters, Dr. Hermann, 216f.
Delius, Fr., 53.
Dellinger 128.
Demetrescu, C., 293.
Desjardin, Adolphe, 204.
Desoff, F. O., 29.
Desormes, Louis, 130.
Destinn, Emmy, 71.
Dethiers 396.
Deutsche Liedertafel (Antwerpen) 73.
Devenue 332.
Diell, Ludwig, 392.
Dierich, Carl, 155. 235.
Dietz, Johanna, 78. 155.
Dillmann, Alexander, 77.
Dirichlet (Schwager Mendelssohns) 85.
v. Dittersdorf, Karl Ditters, 329. 479 (Bild).
Doles 190.
Doni 14.
Donizetti 67.
Door, Prof. Anton, 153.
Doremus, Dr. R. Ogden, 23f.
Dorn, Heinrich, 181. 373.
Dowland, John, 246.
Draeseke, Felix, 54. 236.
Dressler, Anton, 76.
Dryden 252.
van Duinen 472.
Duiken, Luise, 132.
of Dunstable, John, 243.
Durante 256. 259.
Dvorak, Anton, 27. 414.
van Dyk, E., 475.
Dyck, Gottfr., 188.
Eames, Emma, 70.
Eckart, Julius, 132.
Eckert, Carl, 20. 433.
Edwards, Vivian, 396.
Ehlers, Paul, 96.
Eichberg, Rich. J., 234.
Eichendorff 334.
Eilenberg 131.
Einödshöfer 131.
Eisfeld, Theodor, 24. 180f.
Eitner, Rob., 8f. 109. 113. 166.
vom Ende, H., 234. 340.
Enesco 72.
Enescu, Georges, 293.
Engel 331.
Engelmann, Emma, 37.
Engelmann, Dr. Wilh., 28f. 36f.
Engesser, E., 153.
Erard 271.
Etienne, D. G., 21. 24.
van Eweyk, A., 73. 155.
Eyln 76.
Farina, Carlo, 326.
Fasch, Karl, 392.
Fassbender 154.
Faust, Karl, 126f.
Feo 259.
Ferrandini 357.
Fiedler, Konr., 237.
Filtz, Anton, 459.
Firnberg, B., 68.
Fischer, Richard, 78.
Fischer & Franke, 479.
Flechtenmacher 292.
Fleisch, Prof. M., 74. 153.
de Flondor, Th., 293.
Forchhammer, Ejnar, 72. 74.
Förster, Alban, 317.
Francke 206.
Franke, Prof., 234.
Franz I. von Frankreich, 170. 212.
Franz, Robert, 240 (Denkmal in Halle).
Franzos 395.
Frauenlob 454.
Frescobaldi 326.
Freund, Robert, 49.
Friedberg, Carl, 392.
Friedlein 50.
Friedrich Wilhelm II. 216.
Friedrich Wilhelm IV. 435.
Fritzsch, Willibald, 28. 29.
Frodl 78.
Frohberger, Johann Jakob, 326.
Fuchs, Theodor, 293.
Furlani 395.
Fux 372.
Gade 133.
Gadski 70.
v. Gaertner, Louis A., 77.
Gaforio, Franchino, 212. 254.
da Gagliano, Marco, 15f. 240.
Galeazzo, Gian., 211.
Galilei, Vincenzo, 8. 368.
Galuppi 357.
Ganz, Rudolf, 73.
Garcia, Manuel, 20.
Gassner, D., 190.
Gausche 75.
Gautier, Theophile, 92.
„Gazette musicale" 473.
Geist, H., 78.
Genée, Rudolf, 457.
Genelli 411.
v. Gengen, Lieb., 455.
Genossenschaft deutscher Tonsetzer 391.
Gerhardt, Vita, 74.
Germer 272f.
Gerold 78.
Gesangswettstreit in Frankfurt a. M. 73.
Gesualo, Carlo, 254.
Gevaert 111.
Geyer, Julie, 73. 75.
Gibbons, Orlando, 243.
Gillet, Ernest, 130.
Giordano, Umberto, 393f. („Fedora" in Berlin).
Giraldoni 394.
Glaus 49.
Glinka 118.
Glinka-Denkmal 153.
Gluck 109. 111. 159. 171. 178. 259. 333. 346. 357ff. 360ff. 399 (Bild) 431. 437.
Godfrey, Daniel, 130f. 473.
Godowski 270. 275.
de Godoy, Emanuel, 376.
Göhler, Dr. Georg, 71. 420.

v. Goethe, W., 100. 116. 334. 367. 431. 436.
Goldberger 128
Goldmark 413. 432.
Goldschmidt, H., 14. 392.
v. Goldschmidt 432.
Göllerich 408. 430.
Gombert, Nikolaus, 326.
Gonzaga, Frl., 69.
Gonzaga, Kardinal, 15.
Goodrich, William O., 75.
Gorter, Albert, 235.
Gosche, Jac., 80.
Göttmann, Adolf, 234.
Gounod 440.
Grau, Maurice, 70.
Graun 346. 357.
Graf, Max, 406.
Graupner 459.
Greco 259.
Greef 289.
Gregori, Ferdinand, 201.
Grell, Eduard, 374 f.
Grétry 89. 479 (Bild).
Grieg, Edvard, 34.
Grimm, Hermann, 212. 364. 367.
Guhr, Kapellmeister, 179.
Guillard, Fr., 367.
Gungl, Joseph, 124 f.
Günther 357.
Günzburg 69.
Hagen, Joh. Bapt., 182 f.
v. Hager, Christoph, 352.
Hager, Georg, 455.
de la Hale, Adam, 5. 170 f.
Hall, Marg., 77.
Hanau, Heinrich, 68.
Händel 252. 254. 256. 346. 357. 359. 437 f.
Hannig 78.
Hansen, Wilhelm, 400.
Hanslick, 324. 412. 437.
Harder, 455.
Harsdörffer, Phil., 166.
van der Harst, 76.
Harthan, Hans, 204.
Hartmann, P., 76 f. (Oratorium „Petrus" in München).
Hasse 256. 259. 357.
Hauptmann, Ernst, 28. 31.
Hauptmann, Helene, 28.
Hauptmann, Moritz, 30. 132.
v. Hausegger, Siegmund, 152. 333. 412.
Hauser, Wilhelm, 159.
Hausmann, Helene, 36.
Hausmann, Leopold, 234.
Hausmann, Robert, 36. 434.
Haydn, Jos., 188. 191. 330 f. 335. 433. 437. 440. 479 (Bild).
Heckmann, Rob., 133.
Heermann, Hugo, 73. 77. 153.
Hegar, Frida, 49.
Hegar, Friedrich, 49. 50. 133.
Hegner, O., 49.
Heine 341.
Heinichen, Kapellmeister, 258.
Heinrich IV. von Frankreich 171.
Heinrich XXIV. Reuss j. L. 28.
Heinsdorff, Gustav, 127.
Prinzessin Helena Georgjewna von Sachsen-Altenburg 235.
Heller, Ludwig, 74.
Hempel, Julius, 204.
Henke 72.
Hennes, Dr., 217.
Herder 334.
Hermann, Friedr., 133.
Hermann, Mathias, 326.
Hérold 89.
Hertel, Peter Ludwig, 128.
Hertel, Pfarrer, 370.
Hertz, Alfred, 70.
Hertzer-Deppe 69.
Herzog, Emilie, 71. 317.
v. Herzogenberg, Heinrich, 28 ff. 80 (Bild). 434.
Hess, Ludwig, 53. 75. 76. 237.
Hieber, Otto, 260.
Hildebrandt, Theodor, 88.
Hilf, Arno, 133.
Hiller, Johann Adam, 371.
Hill, U. C., 20 f.
Hindermann, Anna, 49.
Hinken 155.
Hochsches Konservatorium (Frankfurt) 68. 152.
Hochberg, Graf, 237.
Hockmann, Arthur, 77.
Hock, J. U., 75.
Hofdemel 215.
Hoffmann, Baptist, 237.
Hoffmann, E. T. A., 335 340 f. 407. 415. 432.
Hofmann, Heinrich, 436.
Höhne, A., 392.
Höhne, C., 153.
v. Holstein, Franz, 29.
Holtschneider 155.
Holz, Georg, 454.
Holzamer, W., 96. 98.
Homilius, Gottfried August, 370.
de Hondt, Michel, 472.
van Hoose, E., 77.
Huber, Hans, 49. 50 („Bergnovelle" in Basel). 414.
Hübsch, Eduard, 293.
Hügel, Raoul, 207.
Hügel, sen. 207.
Hugo, Victor, 341. 409. 410.
v. Hülsen, Georg, 68. 185.
Humfrey, Pelham, 244. 245.
Humperdinck, E., 68. 152. 434. 436.
Hykaert 254.
Jacoby, Charles, 20.
Jacobi, Prof. O. R., 240.
Jadin 332.
Jaëll, Marie, 270 f.
Jägermeier, O., 416.
Jahn, Otto, 190. 214 f.
Jahn, Wilh., 183 f. 240 (Bild).
Jannequin, Clement, 326.
Jansen, Prof. F. Gustav, 472.
Janssen 155.
Japha 133.
Jaques-Dalcroze, E., 49. 51.
Jeanrenaud, Cécile, 84.
Jensen 434. 441.
d'Indy 414.
Joachim, Joseph, 35. 133. 152. 234.
Herzog Johann Adolf von Sachsen-Weissenfels 301.
Jomelli 259. 352. 357.
Joncière 416.
Jordan, Helene, 392.
Jörn, Carl, 237.
Jozzi, Guiseppe, 347 f.
Isola 472.
Isouard 89.
Istel, Dr. Edgar, 473.
Junge, Alberto, 207.
Ivanovici 126. 292.
Kaim-Orchester 391.
Kalisch 71.
Kalischer, Dr. Alfr. Chr., 318.
Kalliwoda, Joh. Wenzel, 317.
Kammermusik: Arnold-Quartett, New-York 77; Böhmisches Streichquartett 73 (in Antwerpen), 237 (in Pyrmont); Brassin-Quartett (Brassin-Braun-Mercenier-Ellinger) Konstantinopel 396; Brüsseler Kammermusik-Vereinigung (Schörg u. Gen.) 76 (in München); Cattelani-Casella-Bonfiglioli-Marenco, Buenos-Aires 394; Otto Hegner-Henri Petri 52 (in Basel); Hösl-Quartett, München 76; Kneisel-Quartett, New-York 77, Boston 472; Milwaukee-Trio (E. Schmaal, E. Beyer, A. Zeitz) 75; Petri-Quartett 54 (in Basel); Quartettvereinigung in München (Kilian, Knauer, Vollnhals, Kiefer) 391; Schmaal-Jaffe-Fink-Hundhammer, Milwaukee 75; Schörg-Schmidt-Lindner (in München) 76.
Kant 357.
Kanth, Gustav, 160.
Karl II. von England 244.
Kaula, Emilie, 77.
Kaulbach 410.
Kauer 332.
Keiser, R., 358 f.
Keler Béla 125 f.

Keller, Gottfried, 29. 49. 50.
Kempner, Leo, 234.
Khnopff, Fernand, 417.
Kiel, Friedr., 29.
Kienzl 432.
Kiesewetter 13. 187.
v. Killinger, Freih., 355.
Kircher, Ath., 368.
Kirchner, Theodor, 34.
Kiriac, G., 293.
Kisa, Dr., 399.
Kistler, Cyrill, 260 ff. 320 (Bild).
Klindworth, Karl, 272.
Klopstock 368.
Klose, Fritz, 54. 96. 154 f. („Ilsebill" in Karlsruhe).
Klughardt 414.
Knecht, Justinus Heinrich, 331. 333.
Knüpfer, Paul, 71. 392.
Knüpfer-Egli 49. 75.
Koboth 71.
Koch, Friedr. E., 53.
Kocian, Jaroslaw, 75.
Koemmenich, Louis, 153.
Kolbe, Th. A., 265.
Köstlin 368.
Kotzebue 263.
Kotzwara 332.
Kralik 324.
Kraus, Dr. Fel., 155.
Krauss, Ernst, 475.
Krebs, Carl, 28. 46. 68. 234.
Krehbiel, H. E., 19.
Kremser 128.
Kretzschmar 33 f. 109. 421.
Kreutzer, Conradin, 181.
Kufferath, Maurice, 457.
Kuhnau, Johann, 327 f.
Künzel, Friedrich, 318.
Kupetzky, Johann, 399.
Kusser 359.
Kwast, James, 153.
Kwast-Hodapp, Ida, 153.
Labitzky, Joseph, 124 f.
Lachner, Franz, 260.
Laharpe 365.
Lamartine 409. 410.
Lamprecht, Karl, 417.
Lange, Prof. Paul, 396.
de Lange, Prof. S., 236.
Langert, Hofkapellm., 184.
Lanner, Jos., 123 f. 432.
Lassen, Ed., 68. 433.
Lauber, Jos., 49. 51.
Lauterbach 234.
Lauterbach & Kuhn 473. 479.
Learlatescu, Jean, 293.
Lebrun, Charles, 178.
Leffler-Burckart 71.
v. Legat, Hellmuth, Excellenz, 320.
Leibniz 357.
Leichtentritt, Dr. Hugo, 323. 324.
Leipholz, Wilh., 153.
Lenau 411.
v. Lenz, W., 214. 215.
Lenzewsky 235.
Leo 250.
Lescuyer 375.
Lesignano, Graf, 376.
Lessing 334. 357. 369.
Lessmann, Eva, 155 237.
Lessmann, Otto, 152. 237.
Lesueur 342.
Leuenberger 49. 473.
Leutner, Albert, 127.
Levering, Arnonto, 73.
Liebig, Karl, 173 f.
Lietzmann 76.
Lincke, Paul, 131.
v. Liphardt, Baron, 132.
Lippert 165.
Liszt 96. 116. 135. 182. 292. 320. 323. 374 f. 408 f. 430. 435 f.
Litolff 436.
Loder, George, 21. 24.
Loewe, Carl, 372. 404. 436.
Logroscino 256.
Lorentz, Alfred, 235.
Lorenz, Julius, 77. 153.
Loritz 76.
Lortzing, Albert, 19. 392. (Gedenktafel in Wien.)
Löschhorn, Albert, 234.
Lotti, M., 357.
Loubet, Präsident von Frankreich, 235.
Louis, Dr. R., 323. 324. 430.
Lubosch, Dr. W., 323. 324.
König Ludwig II. von Bayern 391.
Ludwig XII. von Frankreich 187.
Ludwig XIV. von Frankreich 171 f.
Luigini 472.
Lulli, Giovanni, 295.
de Lully, Baptiste, 171 ff. 244. 250. 320 (Bild). 364. 479.
Lumbye, Hans Christian, 130.
Luther 103. 187.
Lutze 235.
Maatschappij tot bevordering der Toonkunst (Amsterdam) 472.
Mahler, Gustav, 53 f. (Symphonie No. 2 c-moll in Basel). 416. 417. 441.
Malibran 20.
Mälzel, Joh. Nep., 332.
Mannes-Damrosch 77.
Manns, Aug., 392.
Mannstädt, Prof., 71. 184. 185.
Mantler 71.
Mantuani, Dr. Jos. 332.
La Mara 134.
Marcello, Ben., 368.
Marie Antoinette 365.
Marigliani 102.
Marmontel 365.
Marsala 235.
Marsop, Paul, 96. 267.
Marteau, Henri, 49.
Martin 431.
Marx, A. B., 214. 215. 333. 362.
Mascagni 292.
Masi, Maria, 349.
Mason, William, 26. 80.
Matthäi, Heinr. Aug., 132.
Matzka, G., 26. 27. 80.
Mazarin 171.
v. Meck 117.
v. Medici, Cosmus, 8.
v. Medici, Maria, 171.
Méhul, Etienne Henri, 159 f.
Méhul, Jos., 89.
Meister, Ferd., 237.
Melba 475.
Melcer-Szczawinski, Henryk, 317.
v. Melasfeld 270 f.
Mendels musikalisches Konversations-Lexikon 127.
Mendelssohn, Arnold, 436.
Mendelssohn, Felix, 19. 83 ff. (Briefe an J. W. Schirmer). 132 f. 204. 403. 430 f.
Mesomedes 368.
Messager, André, 475.
Messchaert, Prof., 72. 153.
Metcalfe, Susan., 77.
Métra, Olivier, 128 f.
Mey-Figner, Medea, 394.
Meyer, Felix, 133.
Meyer, Jos., 392.
Meyerbeer 19. 259. 435 f.
Michaelis, Theodor, 127. 234.
Michelet 292.
Middlesex 346.
Milton, John, 244.
Milwaukee Musikverein 75.
Mingotti, Pietro, 346 f.
Monsigny 89.
Monteverdi, Claudio, 101 ff. 113. 164 f. 240. 248.
Montressor 20.
Mortelman, Lodewijk, 73.
Mosenthal, Jos., 26. 80.
Moszkowski 414.
Möser, Konzertmeister, 132.
Mottl, Felix, 54. 152. 154. 235.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 119. 189 ff. 215. 330. 333. 431. 434. 437.
Mozarthaus in Salzburg 67.
Muck, Dr. Carl, 237.
Muffat, Georg, 325.
Mujica, Maximo, 204.
v. Müller, Hans, 458.

Müller, Kammersänger, 71.
München, Musikdirektor, 78.
Musard, Philippe, 128 f.
Musicescu, G., 293.
Die „Musik" 423. 431.
Muskatblüt 455.
v. Mutzenbecher 68.
Mylius, Otfried, 344.
Nadar 159.
Nagel, W., 243.
Naret-Koning 133.
Nasos, G. N., 153.
Nast, Minnie, 71.
Nava 396.
Naval, Franz, 71.
Neal, Heinrich, 318.
Neefe, C. G., 370.
Neithardt, Aug. Heinr., 240 (Bild).
Neitzel, Otto, 395. 416.
Neubauer 332.
Neuendorff, Adolph, 26. 80.
Neumann, Angelo, 71.
Nicodé 414. 416.
Nicolai, Otto, 19.
80. Niederrheinisches Musikfest 72 f.
Nietzsche 415.
Nodnagel, E. O., 435. 442.
Nohl, L., 214. 215. 408.
Nolopp, Werner, 473.
Nordica 70.
Nottebohm, G., 215.
Novalis 415.
van Oardt 75.
Obrist, Dr. Alois, 152.
Ochs, Siegfried, 234. 436.
Oeder 395.
Offenbach 128. 432.
Offenberg, Helene, 69.
v. Ofterdingen, Heinrich, 454.
Opitz, Martin, 164.
Oratorium-Gesellschaft in New-York 77.
Orchesterverein (München) 75.
Orefice 433.
Orelio 472.
Orlamünde 235
Orlando 5.
Paccioli, Luca, 210.
v. Pachmann, Wladimir, 275.
Pahnke, Otto, 49. 51.
Palestrina 5. 103. 433.
Pallavicini 357.
Pallemaerts 394.
Palmar 76.
Paoli 204.
Parlow, Albert, 127.
Paul, Jean, 407.
Paur, Emil, 26. 80.
Peierl, Joh. Nep., 189.
Peri, Jacopo, 9 f.
Peters, C. F., 38.
Peters, Guido, 52.
Petri, Prof. Henri, 153.
Pfeiffer, Albert, 152.
Pfeiffer, Karl, 404.
Pfeil, C., 240.
Pfitzner, Hans, 52. 53. 75. 458.
Philippi, Maria, 49.
Picander 188.
Piccini, Nic., 259. 365 f. 479.
Pirker, Franz, 345.
Pirker, Marianne, 344 ff.
Plato 7.
Plüddemann 436.
Pompeati, Theresia, 349.
Porges, Heinrich, 54.
Porpora 259. 357.
Porumbescu, C., 292.
v. Possart, Ernst, 52.
Poussin 178.
Praetorius, Mich., 164.
a Prato, Josquinus, 103.
Pregi, Marcella, 72
de Près, Josquin, 187.
Prevosti, Francescina, 393.
Prokounin 120.
Purcell, Henry, 245 ff. 257. 399 (Bild).
Puschmann, Adam, 455. 457.
Puttmann, Max, 331.
Quantz 255. 256.
Quinault 172. 365.
Quinet 292.
Rabelais 170.
Raff, Joachim, 68. 413. 414. 435.
Rahter, D., 153.
Raillard 234.
Raimondi 331.
Ramann, L., 323. 408.
Rameau, Jean Philipp, 329. 364. 479.
Rassow, Gustav, 152.
Rebicek, Jos., 184 f.
Reckentin, Franz, 234.
Reger, Max, 52.
Rehberg, Willy, 49.
Rehfeld, Fabian, 235.
Reich 353.
Reicher-Kindermann, Hedwig, 159 f.
Reimann, H., 433.
Reinecke, Carl, 133.
Reinl, Josephine, 74.
Reisenauer, 275.
Reiss, Karl, 183 f.
Reiter, Michael, 69.
Rellstab 92.
Remmertz, Franz, 25.
Remond 154.
Reubke 78.
Reuss, Eduard, 54.
Reuss-Belce 237.
Rey, Louis, 49.
Rheinberger 260. 414.
Richter, Franz Xaver, 459.
Riedelverein (Leipzig) 71.
Riemann 272. 459. 464.
Riemenschneider 413.
Rieter (Tenorist) 73.
Rieter-Biedermann, J., 28. 40.
Rietsch 324. 325.
Rietz, Julius, 87. 132. 133.
Riggenbach-Hegar, 49. 78.
Rikoff, Sophie, 75.
Rinuccini 9.
Risler, Edouard, 237. 317.
Ritter, Alex., 414.
Ritter, Hertha, 77.
Rochlitz 190 f.
Röhr-Brajnin 76.
Röntgen, Engelbert, 133.
van Rooy, Anton, 75.
Rosas 131.
Rösch, Friedr., 152. 234.
Rosenthal 275.
Rossi, Cesare, 70 f. („Nadeya" in Prag).
Rossini 434. 435.
du Roullet, Marie François, 364.
Rousseau 361. 364. 369.
Rubinstein, Anton, 27. 413. 414. 432. 441.
Rubinstein, Nikolas, 119.
Rüdiger, Erdmann, 318.
Rummel, Christian, 180 f.
Rummel, Francisca, 181.
Rummel, Franz, 181.
Rummel, Josef, 181.
Runge, Paul, 454.
Saar, Louis Victor, 77.
Sacchini 259.
Sachs, Hans, 455 f.
Sachs, Prof. M., 234.
Sachsenhauser, Theodor, 76.
Saint-Saëns 414.
Sandberger 434.
Sandreuter, Emanuel, 49.
Saran, Franz, 454 456.
Sarti 431.
Sauer 275.
Sayn-Wittgenstein, Caroline, 411. 417.
Scarlatti, Alessandro, 174. 246. 255 ff. 356. 359.
Scribe, Eugène, 375.
von Schadow, Friedr. Wilh., 85. 88.
Schäfer 234. 323. 324.
Schaffner, Friedrich, 318.
Schalscha, Fred. W., 77.
Schaper, Prof., 240.
Scharfenberg, W., 21.
Scheffler 235.
Scheinflug, Paul, 53.
Scheletti 293.
Schenk, Joh., 192.
Schiller 116. 334. 410.
Schillings, Max, 52. 152. 441.

Schindelmeisser, Louis, 181 f. 240 (Bild).
Schindler, A., 214 f., 335. 338.
Schirmer, Joh. Wilh., 83 ff. (Briefe Mendelssohns).
Schlar, Prof., 71. 185.
Schlesinger, Daniel, 22.
Schlesinger-Stephany 235
Schmaal, Erich, 75.
Schmidlin 355.
Schmidt, Felix, 68.
Schmidt, Gustav, 181.
Schmitt, Aloys, 289.
Schmitz, Leo, 326.
Schnaase 83.
Schneider, Friedr., 27.
Scholz, Bernhard, 68. 436.
B. Schotts Söhne 131.
Schradiek 133.
Schröder, Prof. Herm., 234.
Schrödter, Adolf, 88.
Schubart 355.
Schubert, A., 301.
Schubert 403 f. 432. 433 f. 440.
Schultze, E., 97.
Schulze, Prof. Adolph, 392.
Schumann, Clara, 34. 377.
Schumann, H., 234.
Schumann, Maria, 207.
Schumann, Rob., 117. 377. 405 f. 433 f. 434. 435. 436. 437. 439. 440 f. 441 f.
Schumann-Heink, Ernestine 237.
Schuster & Franke 302.
Schütz, Hans, 74.
Schütz, Heinrich, 164 f.
Schwartz 235.
Schwarz, Mary, 75.
Schweitzer, Charles, 457.
Schweitzer, Julius, 234.
Schwenn, Konzertmeister, 207.
Schwerin, Frh. v., 326.
Schwickerath, Prof., 72.
Seelig, Otto, 318.
Seibert, Louis, 318.
Seibert, Willy, 234.
Seidl, Anton, 26. 80.
Seidl, Arthur, 261. 333. 406.
Seiffert, Max, 234. 325 f.
Seiss, Prof. Isidor, 234.
Sembrich, Marcella, 70.
Seyff-Katzmayr, 72.
v. Seyfried, Ignaz, 372.
Sforza, Lodovico, 211.
Shakespeare 170. 410.
Shelock 327.
Silcher 436.
Silva 204.
Simrock, N., 236.
Sinding, Christian, 400.
Sjögren, Emil, 240 (Bild).
Slaviansky, Nadine, 396.
Slezak, Leo, 71.
Sliwinski, Josef, 74.
Smetana 413. 414.
Smithson, Harriet, 341.
Smolian 340.
v. Sohlern, Freiherr, 262.
Somborn, C., 78.
Sommer, Prof. Dr. Hans, 152. 436.
Sommerhalder, Elis., 49.
Sousa, J., 131.
Spengel, Julius, 28. 44.
Spiering, Theodor, 75.
Spirescu, Oskar, 293.
Spitta, August, 399.
Spitta, Friedr., 28 f. 43 f.
Spitta, Philipp, 29. 49. 327 f. 358.
Spohr, Ludw., 22. 132. 404 f.
Spontini 89.
Sporck, Graf Ferdinand, 261.
Staden, Sigm. Theophil, 166 f. 320 (Bild).
Staegemann, Helene, 76. 155.
Stamitz, Joh., 459.
Stassen, Franz, 479.
Stavenhagen, B., 75.
Stefanescu, Georges, 292. 293.
v. Stein, Heinrich, 423.
v. Steinau 300.
Steinbach, Fritz, 395.
Stempel 234.
Stockhausen 78.
v. Stockhausen, Elisabeth, 29.
Stoltz, Rosine, 318 375 ff. 399 (Bild).
Stolzenau v. Kirchendorff, Baron, 376.
Stransky, Kplm., 71.
Straube, Karl, 52.
Strauss, Joh. (Vater), 123 f.
Strauss, Joh., 439.
Strauss, Richard, 49. 54. 67. 152. 326. 337. 392. 415 ff. 432 f. 435 f. 439 f. 472.
Strozzi, Giulio, 102.
van der Stucken, Frank, 26.
Suard 365.
Süddeutscher Musikverlag 153.
Suermondt 399.
Sullivan, Arthur, 235.
Suppé 433.
Suter, Hermann, 49. 53.
Tallis, Thomas, 243.
Tappert, Wilh., 262. 373. 438.
Taubert, Otto, 392.
Taylor, Elisabeth, 75.
Teichmüller, R., 283.
Telemann 359.
Ternina, Milka, 475.
Terradeglias 259.
Thayer, A. W., 214 f. 332.
Thern, Luise, 392.
Thomas, Theodor, 25. 73. 80.
Thomasius 357.
Thomson 357.
Tieck 334.
Timm, H. C., 21. 24.
Tinctoris 254.
Tolstoi, Leo, 116 ff.
Toorop, Jan., 417.
de la Touche, Guimond, 367.
Traëtta 259.
Translateur, S. 131.
Treichler, Willy, 49.
Tschaikowsky 116 ff. 414.
Turconi, Giustina, 349.
Türk, Daniel Gottlob, 320 (Bild). 370 ff.
Turolla, Emma, 375.
Unger, Walter, 73.
Urban, Erich, 418.
Urlus 155.
Varalla 204.
Vasari 210. 212.
Verdi 292.
Verein schweizerischer Tonkünstler 49.
da Vinci, Leonardo, 210 ff.
Viotta, H., 74.
Vogel, E., 15. 101. 234.
Vogler, Abbé, 333. 479 (Bild).
Voigt, Valentin, 456.
Volbach, Fritz, 53.
Volkland, Alfred, 29. 49.
Vollstedt 131.
Voltaire 177.
Wach, Prof. Dr., 30.
Wachmann, Eduard, 293.
Wagenseil, Christoph, 456.
Wagner, Richard, 19. 55 f. 96. 97. 116. 117. 178. 182. 192. 196. 235. 260 f. 295. 334 f. 375. 391 (Widmung an König Ludwig II.). 410 f. 418. 430. 432. 433. 434 f. 435 f. 436. 438 f. 443. 456.
Wagner-Denkmal in Berlin 235. 392.
Wagner-Museum (Eisenach) 473.
Wagner, Siegfried. 433. 441.
v. Waldstein, Graf, 217.
Waldteufel, Emile, 128 f.
Wallace, William Vincent, 21.
Walter, Fr., 459.
Wanhal, Johann B., 332.
Wasielewski 133.
v. Watt, Benedict, 455.
v. Weber, Carl Maria, 179. 366. 404. 435. 443. 479 (Bild).
Wedekind, Erika, 475.
Wegeler, Franz Gerhard, 216 f. 218.
Wegeler, Karl, 217.
Weigl, Joseph, 332.
Weigl, Thaddäus, 332.
Weingartner, Felix, 72. 76. 414.
Weinlich 204.
Weitzmann 433.
Welcker, Felix, 73.
Wenzel-Müller 192.
Wickram, Jörg, 454.

Widmann, J. V., 50.
Wieck, Clara, 433f.
Wieck, Friedrich, 377.
Wieck, Marie, 377.
Wiegers, Louis, 24.
Wiekmayer, Th., 272.
Wieprecht, Wilhelm, 373f.
Wiest 293.
Wilczek, Franz, 77.
Wild, Harrison, 73.
Wilde, Oskar, 199.
v. Wildenbruch, Ernst, 28f
Wilhelm, Carl, 287ff. 320 (Bild).
Wilhelm, Georg Friedrich, 289
Wilhelmj, Aug., 133.
Wille, Georg, 153.
v. Willemer-Suleika, Marianne, 431.
Winckelmann 9.
Wise 244.
Witek, Anton, 74.
„Die Woche" (Berlin) 68.
Wolf, Hugo, 432. 435. 440. 441f. 473 (Nachlass).
Wolf-Ferrari, E., 52.
Wölfflin 326.
Wolfrum, Prof. Phil., 68. 96. 152.
Wüllner, Dr. L., 77.
v. Würzburg, Konrad, 454.
Zehler, K., 155.
Zeller, H., 155.
Zelter 116. 371.
Zenatello 394.
Ziehrer, Karl, 128.
Zikoff, Fr., 127.
Zola, Emile, 297.
Zöllner, Heinrich, 155. 432. 436.
Zumpe, Hermann, 68. 76.
Zwinger, Peter, 455.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Armin, George: Gesammelte Aufsätze über Stimmbildung, Gesangskritik etc. 458.
Bulthaupt, Heinrich: Dramaturgie der Oper. 55ff.
Bussler, Ludwig: Praktische Harmonielehre. 458.
Denkmäler deutscher Tonkunst. Zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. 458.
Draeseke, Felix: Der gebundene Stil. 458.
Gerlach, L.: Aug. Klughardt, sein Leben und seine Werke. 136.
Hoffmann, E. T. A.: Das Kreislerbuch. 458.
— Musikalische Schriften. 219.
Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. 303.
Krause, Emil: Vokalmusik. Kunstgesang. 303.
v. Liliencron, Rochus Freiherr: Frohe Jugendtage. 303.
Franz Liszts Briefe an Carl Gille (herausgeg. von Adolf Stern). 458.
Litzmann, Berthold: Clara Schumann. 377.
La Mara: Musikalische Studienköpfe. V. Bd. Die Frauen im Tonleben der Gegenwart. 136.
— Briefe von Hector Berlioz an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. 219.
Meyers Grosses Konversations-Lexikon. Bd. III. 303.
Moos, Paul: Moderne Musikästhetik in Deutschland. 219.
Neisser, Arthur: Servio Tullio. Eine Oper aus dem Jahre 1685 von Agostino Steffani. 377.
Ottzenn, Curt: Telemann als Opernkomponist. 458.
Prüfer, Arthur: Sebastian Bach und die Tonkunst des XIX. Jahrhunderts. 219.
Riemann, Hugo: Anleitung zum Partiturspiel. — Katechismus der Orchestrierung. 136.
Schäfer, Dr. Karl L.: Musikalische Akustik. 458.
Söhle, Karl: Sebastian Bach in Arnstadt. 136.
Thayer, Alexander Wheelock: Ludwig van Beethovens Leben. 214ff.
Volkmann, Hans: Robert Volkmann. Sein Leben und seine Werke. 136.
Werner, Arno: Geschichte der Kantorei-Gesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen. 219.
Woolhouse, W. S. B.: Treatice on Musical Intervals. 458.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

d'Albert, Eugen: Kritisch-instruktive Ausgabe der Klaviersonaten L. van Beethovens. 56.
Amberg, Johan: Cinq Duettini. 380.
Ansorge, Max: op. 14. Zwei Lieder. — op. 15. Vier Lieder. — op. 16. Sechs Lieder. 138.
Ascher, Leo: Vier Lieder. 138.
Bach, J. S.: Konzert für zwei Violinen. Ausgabe für zwei Violinen und Pianoforte. 380.
Banck, Erwin: Drei Vortragsstücke op. 8. 380.
Barclay-Squire, W.: Ausgewählte Madrigale. 306.
Batka, Richard: Bunte Bühne, fröhliche Tonkunst. Fünfte Folge. 306.
v. Baussnern, W.: Zwei Gesänge mit Orchesterbegl. 139.
— Zwei Gesänge. 305.
Bechgaard, Julius: Seemannsleben. Liederkreis op. 9. 223.
Becker, Albert: Werke für Violine und Pianoforte (Volksausgabe). 381.
Beethoven, L.: Romanzen und Konzert für Violine, für Violine und Klavier bearbeitet. 380.
Behm, Eduard: Zwei Männerchöre. 138.
— Vier Lieder op. 26. — Phantasieen und Gesänge op. 27. 306.
Behr, Herm.: Zwei Lieder. 138.
Berger, Wilhelm: „Die Tauben" für Solo, Chor und Orchester op. 83. — 24 Volkslieder. 138.
Berlioz: Kleopatra (Klavierauszug). 307.
— Geistliche Gesangswerke. 462.
Bernstein, Arthur: „Lenzestrost" op. 37. 138.
Binder, Adolf: Trio op. 1. 380.
Bonvin, Ludwig: Symphonie in g-moll op. 67. 305.
Brandt-Caspari, A.: Zehn Duette. 139.
v. Brucken-Fock, Emile: Zwei Lieder. „Längst verwelkte Blumen blicken." 138.
Brüll, Ignaz: Vier irische Lieder op. 77. — Vier Lieder op. 78. 138.
Buchwald, Hans: Sezessions- und Überbrettl-Album. 138.
Bungert, August: Neue Volks-

Digitized by Google

lieder nach alten und neuen Gedichten op. 49. — Serbische Lieder im Volkston op. 56. 138.
Calcaterra, Gino: Trois Mélodies op. 3. 306.
Capplonch, Miguel: Fünf Lieder op. 11. 138.
Clerici, Giovanni: Five Songs. 138.
Coerne, Louis Adolphe: Messe in d-moll. 462.
Cor de Las, A.: Vier Lieder. 139.
Corelli, Arcangelo: Triosonate (d-moll) für 2 Violinen und Violoncell. 139.
Diebold, Joh.: Legende des hl. Bonifatius op. 75. 138.
v. Dohnányi, Ernst: Quintett op. 1. 379.
Dütschke, Hans: Lied der Walküre op. 14. 138.
Enna, August: Junge Liebe. 138.
v. Fielitz, A.: Fünf Lieder op. 78. 223.
Franck, Richard: Konzertouvertüre für grosses Orchester op. 21. — Worte der Liebe für vierstimm. Chor op. 27. — Suite für Orchester op. 30. — Symphonische Phantasie für grosses Orchester op. 31. 57. — Dramatische Ouvertüre. 139.
Fried, Oskar: Drei zweistimm. Gesänge in Kanonform op. 8. 57.
Fuchs, Robert: Sonate (d-moll) op. 68. 380.
Gerhardt, Paul: Christfeier. Festmotette op. 2. — Geistliche Hochzeitsmusik No. 2a und 3 op. 6. 57.
Gernsheim, Friedr.: „Der Nibelungen Überfahrt" für Soli, Chor und Orchester op. 73. 138.
Glière, R.: Sextuor op. 1. — Quatuor op. 2. 379.
Grädener, Hermann: Sonate (c-moll) op. 35. 380.
Gritzner, Rudolf: Lieder. 306.
Hagemann, Julius: Legende für Pianoforte op. 20. 57.
Hansen, Thorwald: Sonate für Cornet und Piano op. 18. 224.
Hausmusik für Harmonium, Klavier, Streichquintett und Flöte. 380.
Heinrich XXIV. Prinz Reuss j. L.: Quintett op. 15. 379.
Hermann, Hans: Sechs Lieder op. 46. 57.
Herman, Reinhold L.: Zwei Duette op. 45. 57.
v. Herzfeld, Victor: Bunte Reihe. Sechs leichte Stücke für Pianoforte. 57.
— Ungarische Weisen. 380.
Hochapfel, Hans: Slavische Rhapsodie op. 25. 380.
Humperdinck, E.: Wiegenlied. 307.
Huber, Hans: Quartett No. 2 (E-dur) op. 117. 139.
Järnefelt, Armas: Drei Lieder. 223.
Kämpf, Karl: Lieder op. 10 No. 2; op. 7 No. 1, 2, 3. 306.
Kauffmann, Fritz: Zwei Stücke für Pianoforte op. 33. 223.
— Trauungsgesang op. 36. — Vier Chorlieder op. 32. 223. — Lieder und Gesänge op. 31. — Fünf Gesänge op. 34. — Zwei Gesänge op. 35. — Fünf Gesänge op. 37. 223.
Kaun, Hugo: Drei Lieder. 57. — Sechs Lieder op. 25 No. 4. Roter Mohn. 223.
Kienzl, Wilhelm: „Wach auf, mein Volk" op. 38. 306.
Kjerulf, H.: Caprice und Berceuse aus op. 12. 139.
Klengel, Julius: Quartett (g-moll) op. 21. 138.
Koessler, Hans: Sextett (f-moll). 379. — Ungarische Tanzweisen. 380.
Kursch, Richard: Zwei Stücke für Violine und Harmonium. op. 21. 380.
Kuyper, Lize: Sonate voor Piano en Viool. 139.
Labor, Josef: Quintett op. 11. 379.
de Lange, S.: Liederblüten op. 84. 306.
Lazarus, Gustav: Russisches Wiegenlied op. 78. — Sechs Lieder op. 80. 306.
Leclair, J. M.: Concerto pour Violon op. 7 No. 2. 380.
Levy, Eduard: Vier Lieder. No. 1. 306.
Lewandowsky, Max: Zehn Gesänge op. 6. 57.
— Trio (c-moll). 380.
Lie, Sigurd: Acht Gesänge. — Wartburg. 306.
Lindner, Eugen: Gesänge. — Kleine Lieder. — Ernste und heitere Gesänge. — Anno domini 1871. — Am Rhein. — Stimmungen aus Friedrich Nietzsche. — Lieder der Saidjah. — Krokodilemma. 223.
Loewe, Carl: Album für Pianoforte. 139.
Malling, Otto: Quintett op. 40. 379.
Mauke, Wilhelm: Drei Gedichte op. 38. 306.
Messner, Georg: Das alte Lied. 306.
Müngersdorf, Theodor: Neun Lieder op. 1. 306.
Nadaud, Ed.: Gammes pratiques pour Violon. 139.
Naubert, A.: Sechs Gesänge. 57.
Niggli, Friedr.: Sonate für Klavier und Violoncell op. 6. — Sonate für Klavier und Violine op. 7. 380.
Otterström, Th.: Quintett. 379.
Palestrina: Missa Papae Marcelli (bearbeitet von Carl Thiel). 462.
Platz, Wilhelm: 100 Lieder. 306.
Perfall, Karl: Zehn Lieder in dichterischem Zusammenhang. 223.
Pfitzner, Hans: Fünf Lieder op. 11. 223.
Rabl, Walter: Frau Sehnsucht op. 9. — Sechs Gedichte op. 10. 57.
Raymond-Duval: R. Schumann, l'amour du poète, traduction française. 223.
Reger, Max: Quintett op. 64. 379.
Reinecke, Carl: Pastellbilder für Pianoforte. 139.
— Introducione ed Allegro appassionato op. 256. 306.
Reisenauer, Alfred: Sieben Gedichte von Paul Heyse für eine Singstimme op. 12. 57.
Reuss, August: Quintett (f-moll) op. 12. 138.
Rheinberger, Josef: Messe in a-moll op. 197. 307.
Riemann, Hugo: Sechs originale chinesische und japanische Melodieen. 139.
Rietsch, Heinrich: Phantasie (f-moll) für zwei Klaviere. 57.
Röntgen, Julius: Altniederländische Kriegs- und Siegeslieder nach Adrianus Valerius. 305.
Sammlung auserlesener und seltener Werke (aus dem 18. Jahrh.) für Viola und Klavier. 380.
Scharwenka, Xaver: Pianofortewerke. 139.
Scheinpflug, Paul: Zwölf Gesänge op. 1 und 2. 37.
Schillings, Max: Erntelieder op. 16. 306.
Schröter, Corona: Fünf Volkslieder. (Neu herausgegeben von M. Friedländer). 57.

Digitized by Google

Schumann, Georg: Phantasie-Etuden für Pianoforte op. 26. 223.
— Zur Karnevalszeit op. 22. — Symphon. Variationen über den Choral „Wer nur den lieben Gott lässt walten" für grosses Orchester und Orgel op. 24. — Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema für grosses Orchester op. 30. 223.
Schütt, Eduard: Stimmungen (5 Lieder) op. 66. 223.
Seitz, Friedr.: Deux Mazourkas op. 24. — Konzert (a-moll) op. 25. — Deux pièces op. 26. — Zwei Charakterstücke op. 27. — An der Wiege op. 28. 380.
Sinding, Christian: Sylvelin und andere Lieder. 139.
— Vier Stücke für Violine und Pianoforte op. 61. 380.
Sinigaglia, Leone: 12 Variationen über ein Thema von Franz Schubert. 306.
Sitt, Hans: 24 Etuden für Violine op. 80. — Trois Morceaux pour Alto op. 75. 381.
Söchting, Emil: Kleine Trios op. 32. — Kindertrio No. 1 und 2 op. 21 und 26. 380.
Streicher, Theodor: Aus des Knaben Wunderhorn. — Sprüche und Gedichte von Rich. Dehmel. 462.
Stein, Rich. H.: Aus meinem Leben. 12 kleine Tongedichte für Pianoforte op. 3. 223.
Stradal, August: Klavierbearbeitungen von: Bach, Präludium und Fuge für die Orgel in G-dur, C-dur, D-dur, Passacaglia in c-moll, Toccata und Fuge in C-dur; Bravourstudie nach Themen N. Paganinis Es-dur und A-dur. — „Mazeppa", symphonische Dichtung von Liszt. 56. 57.
Tinel, Edgar: Hochzeitsgesang op. 45. 223.
Tschaikowsky, P.: Konzert für Violine op. 35. 380.
Wallnöfer, Adolf: Ausgewählte Lieder und Balladen. 306.
Wijsmann, Joh.: Fünf Lieder. 305.
v. Wistinghausen, Richard: Acht Lieder und Balladen op. 2. 306.
Wolf-Ferrari, Ermanno: Das neue Leben (vita nuova). 138.
— Hermann: Trio (D-dur) op. 5. — Quintett op. 6. — Trio (Fis-dur) op. 7. — Sonate (a-moll) op. 10. 379.
Zerlett, J. B.: „So Einer war auch Er!" op. 241. 57.
Zöllner, Heinrich: Waldphantasie op. 83. 306.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Abert, Hermann: Das Volkstümliche in der modernen Musik 469.
Adasewsky, E.: Guglielma de Guarnieri 62.
Adler, Felix: Opernregie 386.
— Von der Königlichen Akademie der Tonkunst in München 466.
— Wagnerdenkmal und Festspiele 466.
Alescejew, Dr. P. S.: Flöte und Flötenspiel 62.
Alexejews, P. S.: Flöte und Flötenspiel 314.
Allgem. Musik-Zeitung: Zur Bedeutung und Geschichte der „Gartenarie" Susannas in Mozarts Hochzeit des Figaro 62.
Altmann, Dr. Wilh.: Der Komponist Paul Juon 63.
— Die projektierten Uraufführungen von Tristan und Isolde 229.
— Meyerbeer - Forschungen 385.
Arend, Max: Johann Wenzel Stich 65.
Auerbach, Siegmund: Zum Kampfe gegen den Musiklärm in den Häusern der Grossstädte 230.
Bache, Constance: Karl Klindworth 467.
Batka, Richard: Hugo Wolf 232.
— R. Strauss. Ein Heldenleben 311.
— Theodor Streicher 311.
— Zur Parsifalfrage 467.
Bellaigue, Camille: Musikalische Gedanken eines italienischen Revolutionärs 311.
— Der Esprit in der Musik 466.
Berggruen, O.: Richard Wagner et les Anglais 62.
Bernhard, Otto: Gartenmusik 311.
Björnson: Eine Tischrede auf Grieg 469.
Blei, Franz: Kundry 466.
Bochnitschek, Franz: Kirchenmusikalisches 231.
Boutarel, A.: Werther 228. 312.
Bouyer, Raymond: De l'Intermezzo de Henri Heine à la Dichterliebe de Robert Schumann 312.
Breithaupt, R. M.: Jugendkonzerte 63.
Brenet, Michel: La jeunesse de Rameau (Schluss) 385.
Carmen Sylva: Das wohltemperierte Klavier 62.
Chantavoine, Jean: Auber mélophobe 232.
Ghilesotti, Oskar: Francesco di Milano 385.
Conrat, Hugo: Ein altes Frühlingslied 312.
Conrat, H. J.: Archangelo Corelli 466.
Corriere della Sera: Briefe Verdis an Arrivabene 145.
Cursch-Bühren, F. Th. und Segnitz, Eugen: August v. Othegraven 61.
Dacier, Emile: Les premières représentations de „Dardanos" (1739) d'après de nouveaux documents 232.
Deutsche Zeitung: Komponistenhonorare 469.
Eccarius-Sieber, A.: Inwieweit wurden R. Wagners Reformideen ausgeführt? 388.
— Was lehrten die Faustaufführungen des „Rheinischen Goethevereins für Festspiele" in Düsseldorf? 465.
Ehlers, Paul: Venus im Schnürleib 147.
Farwell, Das Wesen der Musik 387.
Flachsbart, G.: Lina Ramanns 70. Geburtstag 312.
Fleischer, Oskar: Photophonographie 61.
Frey, Adolph: Arnold Böcklins Verhältnis zur Poesie und Musik 146.
v. Friedländer-Abick, Hedwig: Haydn als Opernkomponist 314.
Gehrmann, Hermann: Adolf Adam 465.

Digitized by Google

Gerstenkorn, Franz: Richard Wagner in Prag 145.
Gilman, Lawrence: Pietro Mascagni 146.
Göhler, Georg: Musikpflege und Tagespresse 228.
Golther, Prof. Wolfgang: Nietzsche und Rohde 62.
— Die Meistersinger 147.
v. Graevenitz, G.: Liszt in Rom 470.
Graf, Max: Johannes Brahms 149.
Grunsky, Karl: Bruckners 9. Symphonie 465.
Hallenstein, Hugo: Das deutsche Lied und dessen Pflege in Paris 146.
v. Hausegger, Siegmund: „Auch eine Wagner-Gedenkfeier" 61.
Helm, Theodor: Theodor Reichmann 388.
Hennings, J.: Max Reger 232.
Hertel, V.: Ein Wort zu dem Gedanken von H. Post über den Rhythmus 466.
Heuss, Alfred: Die venetianischen Opern-Symphonieen 385.
Hipkins, J. A.: Dorian and Phrygian 385.
Hirschfeld, Robert: Hugo Wolfs Lyrik 150.
— Brahms und seine Bücher 231.
Höhne, Heinrich: Hat die Musik eine den Charakter des Menschen ethisch wirklich günstig beeinflussende Wirkung 468.
Horowitz-Barnay, Ilka: Aus Briefen Theodor Reichmanns 228.
L'illustration: Influence de la lumière sur l'audition 61.
Joss, Victor: Hugo Wolf 228.
— Musikbericht aus Prag 465.
Kähler, O.: Die Textdichtung des Don Juan 314.
Kalischer, Alfr. Chr.: Ein Kopierbuch der Simrockschen Musikhandlung in Bonn 314.
Kappstein, Theodor: Richard Wagner als Denker 232.
Karlowicz, M.: Souvenirs inédits par Frédéric Chopin 231.
Kars, Rudolf: Karl Maria v. Weber in Wien 465.
Keeton, A. E.: Richard Strauss as man and musican 313.
Kistler, Cyrill: Deutsche Kritik und Künstlerruhm. — Franz Lachner 231.
— Dr. Franz Witt, ein grosser deutscher Meister 65.
— Zur Neuausgabe meines Pflanzensegens 386.
Klauwell, Otto: Das Verhältnis des Komponisten zum Dichter 148. 388 466.
Kleefeld, Wilhelm: Aus dem Reiche des Taktstocks 146.
Kloss, Erich: Richard Wagner als Wanderer 149.
— Das Richard Wagner-Museum in Eisenach 386.
Kohler, J.: Hugo Wolf und die Zukunft des Liedes 313.
Kohlrausch, Robert: Das Urbild von Wagners Rienzi 311.
Kohut, Adolf: Sophie Schloss und Felix Mendelssohn-Bartholdy 314.
Kordy, S. K.: Absurditäten in der Musikkritik 146.
Korngold, Dr. J.: Theodor Reichmann 228.
Krause, Emil: Zu Johannes Brahms' 70. Geburtstag 232.
Kretzschmar, Hermann: Analyse zu Griegs „Lyrischen Stücken" 466.
Kühn, Oswald: Wettstreit deutscher Männergesangvereine in Frankfurt a. M. 232.
v. Kupffer, H.: Berliner Beobachter (im „Lokalanzeiger" über Wagnerdenkmalsfrage) 468.
Lach, Robert: Alte Weihnachts- und Ostergesänge auf Lussin 385.
Lange, Fritz: Franz Joseph Zierer 229.
Lankow, Anna: Kunst, Künstler und Kunstverhältnisse in Amerika 146.
Laser, Arthur: Die Bedeutung des Konzertmeisters 148.
Leichtentritt, Hugo: Reichmanns „Vasantasena" 61.
Lewinsky, Josef: Erinnerungen an Schubert und Beethoven 149.
Lusztig: Die französische Musik in Deutschland 64.
— Richard Wagner und sein Denkmal 149.
Lyon, Gustav: L'acoustique du Trocadéro 232.
Marsop, Paul: Hans Pfitzner und Gerhardt Hauptmann 63.
— Ein erweiterter Festspielplan für das Prinz-Regenten-Theater 147.
— Ein deutsches Spielhaus in Graz und ein Bühnenbund des deutschen Österreich 150.
— Das Bonner Kammermusikfest 230.
— Vom allgemeinen deutschen Musikverein 230.
— Zwei Wagner-Denkmäler in Berlin 313.
Materna, Hedwig, H.: Bühnengesang 468.
Mauclair, Camille: La musique française récente 146.
Mauke, Wilhelm: Weniger Musik 150.
Mayer-Reinach, Albert: „La battaglia del re di Prussia" von Carl Heinr. Graun 385.
Neisser, A.: Bruckners IX. Symphonie in Wien 61.
Mey, Kurt: Schädlinge der deutschen Musikkultur 229.
— Das Berliner R. Wagner-Denkmal 386.
Molitor, P. Rafael: Josef v. Rheinberger und seine Kompositionen für die Orgel 145.
Mottl, Felix: Theodor Reichmann 228.
Münzer, Georg: Übungen im Musikhören 311.
Nagel, Wilibald: Analyse von Beethovens „Pathétique" 148.
— Die Kunst zu hören 150.
Nef, Karl: Eine Basler Musik-Bibliothek aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. 150.
— Franz Liszt und Carl Gille 468.
Nelle, W.: Johann Hermann Schein 61.
Neruda, Edwin: Tschaikowsky als Kritiker 62.
— Franz Lachner 228.
Netter, Marie: Zur Eröffnung der Mannheimer Festhalle 64.
Neue freie Presse: Erinnerungen an Robert Volkmann 149.
Neue Musikzeitung: Auszüge aus unveröffentlichten Briefen von Robert Franz 468.
Neukomm, Edmond: Le tour de France en musique. „Lorraine" 312.
Newmann, Ernst: Faust in music 313.
Oszetzky, Adalbert: Das fünfzigjährige Jubiläumsfest der Budapester Philharmoniker 388.
Pezold, Gustav: Stimmen der Väter über Kirchengesang und Kirchenmusik 230.
Pohl, Hans: Joachim Raff 314.
Porges, Heinrich: Analyse des zweiten Aufzugs von Tristan und Isolde 62.
Post, H.: Der rhythmische

Digitized by Google

Kirchengesang in der evangelischen Kirche Deutschlands 148. 230.
Pottgiesser, Karl: Lina Ramann 388.
Prod'homme, J. G.: Marie Fel, la cantatrice la plus fêtée des dilettantes parisiens 385.
Prout, E.: Grauns passion music 467.
Prüfer, Arthur: Der Leipziger Thomaskantor Joh. Hermann Schein 466.
Pudor, Dr. Heinrich: Die rechte Art, Musik zu hören 62.
Puttmann, Max: Giovanni Battista Viotti. — Der Begründer der russischen Oper 311.
— Robert Franz und die Enthüllung des Franz-Denkmals in Halle a. S. 465.
— Musikbericht aus Görlitz 465.
— Adolphe Adam 466.
Raabe, Peter: Steinerne Musik 311.
Rabich, Prof. Ernst: Leipziger Soloquartett für Kirchenmusik 148.
— Kirchenmusik und Seminarunterricht 467.
Rassow, Fritz: Die Musik im heutigen Rom 64.
Reissmann, August: Vom Ton und Klang 229.
Renner, Ludwig: Wagner und Meyerbeer 314.
Riemann, H.: Die dorische Tonart als Grundskala der griechischen Notenschrift 385.
Riesenfeld, Paul: Rezniceks „Till Eulenspiegel" 61.
Rietsch, Heinrich: Zum Gedächtnis Hugo Wolfs 387.
Ritter, Prof. Hermann: Die Anfänge der Musik-Entwickelung in Nordamerika 65.
Runge, Paul: Der Minnesang und sein Vortrag 311.
Sachs, M. E.: Die Wiederbelebung der Kirchentonarten 150.
Savič, Gertrud: Romantische Liebe 312.
Schachemeier: Deutschland über alles 386.
Schaefer, Otto: Die ersten Elemente musikalischer Schönheit 228.
Schemann, L.: Gobineaus Alexander in Weimar 466.
Schering, Arnold: Johann Sebastian Bach, ein Prophet deutscher Musik 386.
Schjelderup, Gerhard: Felix Draeseke 388.
Schmidt, Dr. Leop.: Klopstock und die Musik. — Zum Gedächtnis Franz Lachners 64.
— Wilhelm: Musikalisches aus der Fremde 470.
Schmitz, Eugen: Faustkompositionen 229.
— Falsche Reformvorschläge 388.
Schöne, Heinrich: Zum 60jährigen Jubiläum des Leipziger Konservatoriums 145.
Schönfeld, Hermann: Mitteilungen über die Bearbeitung des Händelschen „Messias" durch J. A. Hiller 388.
Schuré, Eduard: La vie d'une cantatrice 146.
Segnitz, Eugen: Aus den Annalen einer Musikerfamilie (Fortsetzung) 145.
— Aus dem Leben eines deutschen Organisten in Rom 466.
Seidl, Dr. A.: Hugo Wolf 63.
— Arthur: Hans Pfitzner 313.
— Die Münchener Schule im Allgem. deutschen Musik-Verein 386.
— Die 39. Tonkünstler-Versammlung in Basel 465.
— Edward Grieg 467.
— Von Schweizer Tonkunst 460.
Siegfried, Eva: Robert Schumanns Liederzyklus Frauen-Liebe und -Leben 388.
Sittard, Prof. Jos.: Illusions-Ästhetik 65. 148.
Solerti, A.: Precedenti del melodramma 385.
Speidel, Ludwig: Beethoven in Heiligenstadt 228.
Spencer, Vernon: Die Leipziger Orgelkonzerte des Herrn Karl Straube 146.
— H.: Lo sviluppo della musica 385.
Spitta, Friedrich: Im Abendrot. (Gedenkblatt für Herzogenberg) 232.
Starke, Reinhold: Die Orgelwerke der Kirche zu St. Elisabeth in Breslau. — Kantoren und Organisten der St. Elisabethkirche zu Breslau 61.
Storck, Karl: Michael Glinka und die russische Musik 388.
Sternfeld, Richard: Zum Gedächtnis eines Meisters des deutschen Liedes 312.
Steuer, M.: Adolphe Adam 467.
Tabanelli, N.: Giurisprudenza teatrale 385.
Der Tag (Berlin): Parsifal in Amerika 149.
Tagesfragen: Franz Lachner-Jubiläum — Das deutsche Harmonium. — Der Barmer Volkschor 65.
Taubmann, Otto: Modernes Konzertwesen 388.
Tiersot, Julien: La musique dans le continent Africain 62.
— Les choeurs „d'Esther" de Moreau 231.
Torchi, L.: Ozeana 385.
Tottmann, Albert: Kompositionen des Prinzen Heinrich XXIV. Reuss j. L. 388.
Truxa, Celestine: Am Sterbebette Brahms' 228.
Vaschide, N. und Lahy, J.: Les coëfficients respiratoires et circulatoires de la musique 385.
Vescelius, Eva A.: Krankenheilung durch Musik 387.
Weinmann, C.: Der Minnegesang und sein Vortrag 232.
Werner, Hans: Dr. Johann Georg Herzog 65.
Wirth, Moritz: Das Spiel der Darsteller im ersten Aufzug der Walküre 145. 232.
v. Wolzogen, Hans: Unsere neue Aufgabe 62.
— Richard Wagner an Fr. Feustel (Briefe) 465.
— Malwida von Meysenbug. — Joh. Heinrich Löffler 466.
Wooldridge, H. E.: the latest collection of early English music 385.
Zambiasi, Giulio: Le figure di Lissajous nell' estetica dei suoni 385.
Die Zeit (Wien, Tagblatt): Von Hugo Wolf 388.
— (Wien, Wochenschrift): Musik in Italien 386.
Zenger, Prof. M.: Franz Lachner 148.
Ziehn, Bernhard: Über die symmetrische Umkehrung 61. 62.
Zoubek, Franz: Über das Proben 231.
Zschorlich, Paul: Das Wagner-Denkmal in Berlin 150.
— Max Reger und die Berliner Musikkritik 231.
— Beethoven 387.

REGISTER DER ANGEZEIGTEN NEUEN OPERN

d'Albert, Eugen: Tiefland 151.
v. Baussnern, Waldemar: Der Bundschuh 151.
Beer, Max Joseph: Die Zauber-Gavotte 66.
Debussy, Claude: „Was ihr wollt" 233.
Erlanger, Camille: La Glu 471.
Fiebach, Otto: Robert und Bertram 315.
Gerlach, Theodor: Liebeswogen 66.
Georges, Alexander: Miarka, das Bärenmädchen 471.
Giordano, Umberto: Sibirien 66.
Guglielmi, Filippo: Die Eumeniden 389.
Holländer, Victor: Der Sonnenvogel 471.
Hullebroeck, Emil: Aleïdis 233.
Keil, Alfredo: Serrano 315.
Keller, Georg: Prinzess Wäscherin 389.
Kistler, Cyrill: Der Vogt auf Mühlstein 315.
de Lara, Isidore: Soléa 471.
Lumière, Pierre: Die Kappe des Confucius 389.
Mascagni, Pietro: Marie Antoinette 471.
Melcer-Szczawinski: Protesilas und Laodamia 315.
v. Pirani, Eugenio: Schwarzblut 471.
Platzbecker, Heinrich: Cadoudál 471.
Poldini, Eduard: Der Vagabund und die Prinzessin 471.
Rossi, Cesare: Das Jahr 3000. 151.
La Rottella, Pasquale: Misérables 389.
Saint-Saëns, Camille: Helena und Paris 389.
Sapelnikow, Wassilij: Der Khan und sein Sohn 151.
v. Statkowski, Roman: Philänis 233.
Straus, Oskar: Colombine 66.
Wagner, Siegfried: Der Kobold 315.
Weweler, August: Dornröschen 233.
v. Woikowsky-Biedau, Victor: Helga 66.
Zepler, Bogumil: Nacht 66.
Zichy, Géza: Nemo 471.
Zöllner, Heinrich: Der Schützenkönig 389.

DIE MUSIK

Das Können ist von leibhafter Schwere und verursacht tausend Trübungen und Ungleichheiten zwischen dem Wollenden; es ruft die tendenziöse Kritik hervor und steht der reinen Absicht fort und fort feindlich entgegen.

Gottfried Keller

II. JAHR 1903 HEFT 19

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

Digitized by Google

INHALT

Dr. Wilibald Nagel
Die Entwickelung der Oper von den Anfängen bis zu Gluck. I.

Arthur Laser
Die Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft von New-York.

Dr. Wilhelm Altmann
Heinrich von Herzogenberg, sein Leben und Schaffen.

Dr. Arthur Seidl
Die 39. Tonkünstler-Versammlung in Basel.

Besprechungen, Revue der Revueen, Umschau, Kritik (Oper und Konzert), Eingelaufene Neuheiten, Anmerkungen, Kunstbeilagen, Anzeigen.

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
o Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark o
o o Preis des einzelnen Heftes 1 Mark o o
o o Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark o o
Sammelkasten für die Kunstbeilagen eines ganzen
o o o o Jahrgangs 2.50 Mark o o o o
Abonnements nehmen alle Buch- und
o Musikalienhandlungen entgegen o

Digitized by Google

DIE ENTWICKELUNG DER OPER VON DEN ANFÄNGEN BIS ZU GLUCK*)

von Dr. Wilibald Nagel-Darmstadt

I. Die Anfänge der Oper.

Der oft gehörte Satz, dass dem Schosse der christlichen Kirche alle Kunst entsprossen sei, bedarf in einigen Punkten der Einschränkung. Weder die Instrumentalmusik ist kirchlichen Ursprunges, noch liegen wesentliche formtreibende Elemente unserer Kunst in der kirchlichen Musik-Übung begründet; sie gehen vielmehr auf die Tätigkeit der fahrenden Musiker des frühen Mittelalters zurück. Aber erst die eingehende spekulative Behandlung der Musik, die ihr gelehrte und eifrige Mönche zu teil werden liessen, ermöglichte ihre Verwendung in nach künstlerischen Gesichtspunkten gefügten Kompositionen. Die Anfänge der Polyphonie bedeuten den Beginn bewusster künstlerischer Arbeit. Es bedurfte langen Kämpfens, ehe traditionell gepflegte Volksmusik und kirchliche Kunst sich zusammenfanden und aus ihnen ein Neues entstand: in der Zeit der ersten systematisch gepflegten Ausbreitung des römischen Kirchengesanges standen ihm die nationalen Lieder der verschiedenen Völker und Stämme, die Lieder, die von Göttern und Helden Kunde gaben, als schlimmste Feinde gegenüber, und langsam nur glückte es Rom, ihren Einfluss auf die verschiedenen Völker zu brechen. Aber eine oft wiederholte Erscheinung zeigte sich auch hier; der Sieger lernte vom Besiegten, nahm von seinem Wesen an: gewisse Formen, einzelne von der Theorie bis dahin streng befehdete Intervalle und Tongeschlechter gingen allmählich in die kirchliche Kunst über, und auch umgekehrt erfuhr die volkstümliche Kunst durch sie wesentliche Bereicherung.

Anders als mit der Instrumentalmusik steht es mit den Anfängen aller theatralischen Spiele: sie weisen unbedingt auf kirchlichen Boden als auf ihren Ursprung hin. Auch die Anfänge der Oper. Aber freilich: eine grosse Reihe von Aufgaben musste die Musik noch lösen, ehe aus den Faktoren, die das mittelalterliche Spiel bildeten, die Oper hervor-

*) Vorträge, gehalten im freien deutschen Hochstift in Frankfurt a. M.

Digitized by Google

gehen konnte, eine klare, unzweideutig sichere Tonschrift musste gefunden werden, die Klärung der rhythmischen und harmonischen Verhältnisse der Musik sich vollziehen, der Orchesterkörper sich entwickeln, lebensvolle Formen sich bilden. Dann erst konnte auch der Einzelgesang, ein Teil also des vordem von der Polyphonie überwundenen, seine künstlerische Ausgestaltung finden.

Schon das elfte Jahrhundert kannte durchweg gesungene Spiele. Die Gründe, aus denen die Kirche sich die Dramatik dienstbar machte, lassen sich leicht erkennen. Sie verstand auch scheinbar geringfügige Umstände zu nutzen, um sich mehr und mehr in der Gunst der Völker festzusetzen: so hatte der der überlieferten Leidensgeschichte des Heilandes teilnahmlos und ohne inneres Verständnis gegenüberstehende kriegerische Sinn seines Volkes den mönchischen Dichter des „Heliand" veranlasst, das Verhältnis Christi und der Jünger als das eines Königs und seiner Lehnsmannen aufzufassen, so bediente der Klerus sich der Schaulust des Volkes, die christliche Geschichte und Legende zu verbreiten. Auch die Spekulation auf niedere Triebe der Menschen erwies sich, wie die schamlosen Eselsfeste beweisen, als nutzbringend. In den berührten Spielen treffen wir Solo- und einstimmige Chorgesänge; die Träger der Handlung werden durch besondere Melodieen, mit denen sie immer wieder erscheinen, ausgezeichnet, und maschinelle Einrichtungen unterstützten die dramatische Wiedergabe der Legenden in den Kirchen. Die Gesangsweise selbst war im allgemeinen die offizielle kirchliche; aber der volkstümliche Einfluss auf die kirchliche Kunst zeigte sich auch hier schon bald. Ein der Benediktiner-Abtei Fleuri in Frankreich entstammendes Stück: „Der Sohn Getrons" enthält einen Chorsatz „Jubilemus regi nostro", dessen Melodie, in Takte abgeteilt, sich so anlässt:

Das ist, abgesehen von der latenten Harmonie, ein ganz modern anmutendes Lied, offenbar ein — Gassenhauer oder nach dem Muster eines solchen gesetzt. War die Weise etwa auf der Strasse beliebt, so war das Grund genug, sie auch einmal in der Kirche singen zu lassen: warum hätte der Klerus dem Volke diese — billige Freude nicht gönnen sollen? Es war dies späterhin, wie die Geschichte des mehrstimmigen Gesanges lehrt, eine ganz allgemeine Praxis: die Aufnahme in die Kirche adelte auch das Gewöhnliche.

Es ist durchaus kein Zufall, dass gerade in Frankreich die erste bewusste Abwendung vom Inhalt der Mysterienspiele, die übrigens ihrerseits bestehen blieben, erfolgte. Der rasch auffassende, überaus bewegliche

Digitized by Google

Geist des Volkes begriff schnell die Möglichkeit, in theatralischen Spielen andere als nur legendäre Stoffe unterzubringen. Die gesamte künstlerische Bewegung der Zeit kam dem entgegen, und aus der Mitte der Troubadours erstand der erste Schöpfer echter und rechter Singspiele, Adam de la Hale (Mitte des 13. Jahrh.), der Mann, dessen Werke uns Coussemaker's emsige Hand erschlossen hat. Aber trotz ihrer grossen Beliebtheit fanden die hübschen Liebesspiele des „Buckeligen von Arras" keine Nachahmung; das würde sonderbar genug erscheinen, wüssten wir nicht, dass in dem armen Verwachsenen ein grosses Talent zu früh auf dem Schauplatz erschienen wäre. Im allgemeinen war die harmonische Kunst, die hier ihre Fähigkeit zu zeigen hatte, noch gar wenig weit entwickelt, und was Adam an harmonischen Kombinationen hier und da wenigstens, wenn auch für unsern Geschmack mangelhaft genug, geglückt war, das konnten die Zeitgenossen in der Mehrzahl nicht leisten — oder glaubten es nicht zu können, was für uns so ziemlich dasselbe bedeutet.

Wer den Entwickelungsgang der Musik übersieht, wird den Verlust gering schätzen. Von England und Frankreich ausgehend, war die Polyphonie, die Kunst der Mehrstimmigkeit, in den Niederlanden zu gewaltiger Höhe emporgewachsen. Des ernsten, machtvollen Orlando, des lichtfrohen, hehren Palestrina Wirken bedeutet den Abschluss des langen Werdeganges der Kunst, der die katholische Kirchenmusik zur höchsten Blüte brachte. Die künstlerische Entwickelung hatte zu einem erhabenen Gipfel geführt. Die Nachkommenden, wollten sie gehört werden, mussten sich nach neuen Ausdrucksmitteln umtun.

Die dem sogenannten Palestrina-Stil zu Grunde liegenden Gesetze musikalischer Architektonik eroberten sich nach und nach die Kunst der Gesellschaft; das einfache monodische Lied, das selbstredend niemals und nirgends ganz verdrängt worden war, trat zurück oder erhielt in der Folgezeit wohl nur noch im üppigen Feiertagsgewande mehrstimmiger Bearbeitung Zutritt zum Hause der Vornehmen. Aber war bis dahin eine eigentliche Scheidung zwischen weltlicher und kirchlicher Kunst nicht vorhanden, so begann sie sich jetzt zu vollziehen. Der Palestrina-Stil gehörte, im Grunde genommen, doch der Kirche, an ihr haftete er mit allen Wurzeln seines Seins. Die Kirche aber büsste je länger je mehr in der Zeit der Renaissance an Geltung ein, und stärker als jemals zuvor wendet sich das Interesse der Menschen dem bunten Wechselspiel des Daseins zu, und so konnte auch das Verlangen nicht ausbleiben, das wirkliche Leben mit den es tragenden und bewegenden Stimmungen im farbigen Abglanz der Töne zu schauen. Damit war die Richtung auf die Loslösung der subjektiv gefärbten Melodie aus den Umhüllungen der keine individuelle Sonderregung gestattenden Kontrapunktik gegeben. Die gewaltige Emanzipation der Melodie,

die nun begann, ist aber nur eine Reflexerscheinung der anderen Bewegung, die sich im sozialen Leben Italiens bereits vollzogen hatte, der Emanzipation des Individuums.

Das ist eine Thatsache, die sich nicht bestreiten lässt. Wer in der Musik bloss die Form sieht und den inneren Zusammenhang der Kunst mit der gesamten geistigen Kultur leugnet, wird schwerlich eine einigermassen plausible Erklärung für das Auftreten der Monodie, des Einzelgesanges, finden können. Gewiss waren in der Vollendung der alten kontrapunktischen Formen die nächsten Vorbedingungen für eine Abweichung von ihnen gegeben, aber das Bewusstsein dieser Füllung der Formen mit dem ihnen zu fassen möglichen Geiste ward den Menschen von ausserhalb der Musik liegenden Erscheinungen vermittelt. Das, und nichts anderes entscheidet die ganze Frage!

Zwischen der kunstvoll gefügten Mehrstimmigkeit und der deklamatorischen Musik als Stilprinzip der ersten Opern liegen weite Strecken, und das trotz der Kürze der Zeit, in der sich beide folgten; ganz nach und nach vollzog sich die Abwendung von jener und die Hinneigung zu dieser. Das, was der mehrstimmigen Kunst höchste Zierde gewesen, verschwand, der harmonische Reichtum verflüchtigte sich, die schön geschlungenen Linien, die rhythmische Straffheit, die zuweilen zu Tage trat — alles das begann zu schwinden. Was die Kunst dafür eintauschte, das war zunächst, wenn wir das Ding an sich und nach seinem absoluten Werte bemessen wollen, etwas überaus Armseliges: melodische Bildungen ohne Form und ohne jeden sinnlichen Reiz. Betrachten wir aber den Gang der Dinge, so stellt sich die Sache anders dar: die Melodie, deren Anfänge allerdings entsetzlich dürftig sind, wurde nun Gegenstand des bewusst-künstlerischen Schaffens, ihre Fassung blieb nicht dem blossen musikalischen Instinkt überlassen, sondern modelte sich nach mehr oder weniger sorgsamen ästhetischen Erwägungen. Indem der Künstler sein Werk nicht mehr ausschliesslich nach formal-technischen Gesichtspunkten formte, die Motive nicht mehr mit Rücksicht auf ihre kontrapunktische Verwendbarkeit konstruierte, indem er vielmehr lernte, die Regungen seines Innenlebens in melodische Gänge zu bannen, gewann er das Element, das vermöge seiner Biegsamkeit zunächst allein befähigt war, seelische Vorgänge in der künstlerischen Verklärung durch die Töne wiederzuspiegeln. Denn die Kunst des Instrumentalspiels, die ja in wesentlichen Zügen an die technische Vervollkommnung der tonerzeugenden Körper gebannt blieb, war noch wenig weit gediehen. Aber auch sie begann nun ihren Entwickelungsgang mit mächtigen Schritten anzutreten.

Von „Biegsamkeit der Melodie“ hätte damals nicht die Rede sein können ohne einen anderen Vorboten einer ganz neuen Richtung, ohne ein

Digitized by Google

etwas, das wahrhaft zersetzend auf das ganze antik-christliche Tonsystem einwirkte: die in planmässiger, ausgiebiger Verwendung bis dahin nahezu verpönte Chromatik, das beliebte Angriffsobjekt der Theoretiker von alter Zeit her ...

Neues, noch Unerprobtes bahnte sich jetzt überall einen Weg. Was auf ihm erwuchs, das fühlte man wohl, war noch nichts Vollendetes, Abgerundetes, Ausgereiftes; auf Schritt und Tritt bemerkte man Ecken und Härten, Verstösse gegen alte, geheiligte Regeln, die man noch nicht ganz aufzugeben gewillt war; überall war schwankender Boden, auf dem sich noch kein fester Standpunkt zu einer erschöpfenden ästhetischen Beurteilung der Dinge gewinnen liess.

In diese Zeit der Gärung fällt die Entstehung der Oper. Als das Jahr ihrer Geburt dürfen wir 1600 nennen.

Die gewaltige Bewegung der Renaissance hatte damals ihren Höhepunkt längst hinter sich; verrauscht war die Zeit, die dem Leben jenen unendlich feinen poetischen Zauber gegeben hatte, der uns unwiderstehlich in seinen Bann zieht, mag auch manche Erscheinung des sozialen Lebens des damaligen Italien uns hart abstossen. In der Dichtung herrschte der schwülstige, geziert breite Ton, die ungeheuerliche Formlosigkeit des Marinismus, in der Skulptur die dekorative Phantastik des Barockstils. Damals also machte sich die Musik zuerst daran, auch ihrerseits aus dem Geistesleben der Renaissance Nahrung zu ziehen. Vergleicht man Dichtung und Bildhauerei mit der ersten Opernmusik, so wird man in dem ängstlich-dünnen Bau der Tonwerke, in ihrer äusserst notdürftigen harmonischen Gewandung nichts dem überladenen Prunk jener auch nur entfernt Ähnliches entdecken können. Selbstverständlich nicht; die Entwickelung des monodischen Stiles begann ja erst, und hatte sich die Bildhauerkunst der Renaissance an den gewaltigen Resten einer untergegangenen Welt begeistern können, hatten die italienische Geschichtschreibung, die Rhetorik glänzende Vorbilder aus grauer Vorzeit aufsteigen sehen, für die Musik kam die Verwendung längst erprobter künstlerischer Mittel nicht in Frage! Daher jener zwischen den einzelnen Künsten klaffende Widerspruch.

Nicht immer schritt, wie hier, die Musik hinter anderer Geistesarbeit her. Aber auch sie musste sich ein antikes Vorbild suchen, in ihrem Falle schaffen. Zur Accreditierung sozusagen. Und Plato wurde — selbstverständlich — der Führer der neuen Hellenisten der Musik. Noch einmal lebte da der alte Enthusiasmus der Renaissance auf, und so mächtig wirkte er auf die Gemüter ein, dass sie der Kluft, die zwischen den Platonischen Abstraktionen über die Kunst und den ihnen gesetzten Verhältnissen starrte, nicht gewahr wurden. Da keine Werke der praktischen Kunst aus griechischer Zeit vorhanden waren, an die man sich

Digitized by Google

hätte halten können, so war der Spekulation ein unendlich weiter Spielraum gegeben.

Der Ausgangspunkt der ganzen Bewegung war Florenz. Die Akademie des älteren Cosmus von Medici — der Anteil des Adels an künstlerischen und wissenschaftlichen Fragen der Zeit war hochbedeutend — hatte die Gebildeten samt und sonders zu Gefolgsleuten Plato's gemacht. Der Grieche hatte unter Musik eine Verbindung von Wort, Harmonie und Rhythmus verstanden; die Harmonie (in seinem Sinne) bestimmte das Verhältnis hoher und tiefer Töne, die ordnungsmässige Tonfolge und die Beziehungen des Wortes zum Rhythmus. Die aus Längen und Kürzen gebildete Melodie konnte allein oder mit Begleitinstrumenten erklingen. Das Wort bestimmte die Melodie, ihren Rhythmus. Zerreissung der Worte durch lange melodische Gänge, die sich auf einer Silbe aufgebaut hätten, war undenkbar. Wurde, so folgerten die Neu-Hellenisten, wie bei den Kontrapunktisten die Einheit des Verses durch die Flutwellen der Komposition zerrissen und dadurch der Sinn der Worte unklar, so — taugte die Musik auch als solche nichts oder war überhaupt nicht als Musik anzusehen. Derartige, von ganz falschen Voraussetzungen ausgehende Sätze empfingen die Musiker wie Offenbarungen; Caccini, der 30 Jahre lang Contrapunktiker gewesen war, sagte sich von der alten Richtung los, die ziemlich allgemein als eitel Verkehrtheit, als barbarische Roheit bezeichnet wurde. Die Musik war Sprache und Rhythmus und erst zuletzt Ton — das stand jetzt fest. Freilich zum Glück für die Kunst nicht auf lange.

Anfänglich, als diese Sätze in dem Kreise aufgestellt wurden, der sich um den Grafen Bardi in Florenz schloss, und dem viele geistig bedeutende Männer angehörten, dachte man vielleicht noch gar nicht an die Wiederbelebung des klassischen Dramas mit Zuhilfenahme der Musik. Man experimentierte, ohne sich über den Endzweck den Kopf zu zerbrechen. Man suchte das griechische Idealbild der Tonkunst zu rekonstruieren, und da ergab sich als erste Notwendigkeit, dem Kontrapunkt den Garaus zu machen, zunächst wohl, in der reinen Vokalmusik, in dieser Form: eine Stimme behielt den Gesangspart bei, die anderen wurden Instrumenten übertragen, von denen die Blasinstrumente Leuten von Stande für verpönt galten. Andere, wie Vincenzo Galilei, der Vater des grossen Naturforschers, und Caccini gingen selbständig vor: jener setzte eine Stelle der Divina Comedia Dante's in Musik, dieser komponierte*) seine „Nuove Musiche", ein Werk, das seinen Namen weit in die Lande trug, und dessen

*) Eitner nennt im „Quellen-Lexikon" als Erscheinungsjahr der „Nuove Musiche" 1601 und 1602. Ihre ersten Anfänge fanden die Gesänge sicherlich schon eine Reihe von Jahren vorher; damals waren sie handschriftlich oder mündlich schon längst in weiten Kreisen bekannt.

Art er selbst als eine gewisse harmonische Sprache, die eine edle Nichtachtung des Gesanges zeige, bezeichnete. Geschlossene, um ihrer selbst willen geschaffene, frei dem Innern entströmende Gesänge kennt das Werk nicht, aber Caccini konnte doch gewisser Schmuckmittel nicht entraten. Derlei fand sich im gregorianischen Choral, es fand sich in Hülle und Fülle, wenn auch nicht immer aufgeschrieben, in den grossen mehrstimmigen Kirchenwerken. Hier revoltierte also der Musiker in Caccini bereits, sobald er vor die erste praktische Probe gestellt war. Hält man diese ersten Versuche mit den Theorieen der Hellenisten zusammen, so sind innere Widersprüche in der Art der berührten nicht eben selten. Aber der deklamatorische Stil ist doch im ganzen für die beiden Arten der Gesänge der Nuove Musiche (Madrigale und Lieder) das bezeichnende. Das deklamierte, in Tönen pointierte Wort musste hindernd auf die freie Entfaltung der Melodie wirken: diese musste der Musiker, die Deklamation in Tönen der Zögling Plato's wünschen.

Monotones Pathos herrscht überall in der Musica nuova, keine innere Entwickelung zu einem erkennbaren Ziel hin ist in ihr zu finden, keine uns auch nur einigermassen genügende harmonische Färbung. Dabei endlose Schlussformeln. Alles klar und übersichtlich, aber langweilig. Das ganze wird durch dem Sänger gelassene Freiheiten, Koloraturen anzubringen, nicht besser. Alles in allem eine armselige und dürftige Kunst, und doch wohnte ihr die Kraft inne, sich zu einem hochragenden Bau auszuwachsen.

Die ganze Richtung, die darauf ausging, das Wort in den Mittelpunkt, die Musik an die zweite Stelle zu rücken, hätte im Drama endigen müssen, auch wenn ihr die Vorliebe der Zeit nicht dramatische Arbeiten geradezu entgegengetragen hätte. Diese nahmen ihrerseits ihren Ausgang von Tasso's „Amiata".

Die erste wirkliche Oper war Jacopo Peri's „Dafne", deren Text von Rinuccini herrührte. Wesentlicher Anteil an der Schöpfung gebührt Jacopo Corsi, einem vornehmen Römer, in dessen Hause sich ein dem Bardischen ähnlicher ästhetischer Zirkel zusammenzufinden pflegte.

Nachdem also die Hellenisten die Verwirklichung ihres Ideals in kleinem Rahmen nachgewiesen hatten oder nachgewiesen zu haben glaubten, hatten sie sich ihr Ziel weiter gesteckt: Wiedergeburt der antiken Tragödie wurde das Problem, das sie jetzt beschäftigte. Sie vergassen zweier mächtiger Faktoren. Dürfen wir von der Baukunst und Tragödie der Griechen auf ihre Musik schliessen, so war auch deren Kennzeichen, mit Winckelmann zu sprechen, edle Einfalt und stille Grösse. Nun, das Zeitalter des prunkvoll-üppigen Barockstils, der in den Schöpfungen Bernini's seinen glänzendsten Ausdruck fand, das Zeitalter der gezierten, schwülstig-auf-

Digitized by Google

dringlichen Phrase und Etikette, endlich die eitle Schaulust des italienischen Volkes selbst, sein Sinn für dekorativen Schmuck und leuchtende Farbenpracht — all das war der Erfüllung des Ideals, wie es sich in den spekulierenden Köpfen der Neu-Hellenisten malte, nicht günstig. Und so trug von Anfang an die Oper — der Name kam übrigens erst später auf — den Todeskeim in sich.

Das griechische Drama war ein Produkt des griechischen Volksgeistes, die Oper eine ur-aristokratische Schöpfung. Das Volk hatte auf anderthalb Jahrhunderte hin und länger nichts mit ihr zu tun. Die zeitgenössischen Schilderungen von Opernaufführungen gedenken der Musik oft gar nicht, der Dichtung nur nebenbei, schwelgen aber in der Erinnerung an die Pracht der gesehenen Kostüme und an die Wunderwerke der maschinellen Einrichtungen. Farbenglühende Schaustellungen, wie sie der erlesenste Geschmack und der blühende Reichtum der Medicaeer ersonnen und an den Höfen Europas eingeführt hatten, auf sie richtete sich der Sinn der bevorzugten Gesellschaftsklassen zuerst, nicht auf das, was uns als das Bedeutungsvolle in derartigen Werken erscheint. Späterhin verschob sich das Verhältnis: je mehr Fortschritte die Gesangskunst machte, um so mehr wuchs das Interesse am Bühnengesang und erlosch das an den Operndichtungen, die schliesslich zu Sammlungen trivialster Gemeinplätze herabsanken. Die Freude an dekorativem Glanz und maschinellen Künsten erlitt niemals Einbusse und in keinem Lande — eine Erscheinung, die selbstverständlich in erster Linie an dem bevorzugten Stoffgebiet der Oper haftet.

Die Aufführung von Peris „Dafne" stellt sich als privates Ereignis dar, es war die Generalprobe des ersten Werkes der Gattung. Ihren offiziellen Einzug in die grosse Welt hielt die Oper mit Peri's „Euridice" im gleichen Jahre 1600. Die Huldigung an Orpheus und Euridice, welche die Oper eröffnet, galt dem jungen Paare, das der Aufführung beiwohnte, Maria von Medici und König Heinrich von Frankreich. Darin zeigte sich eine Eigentümlichkeit, die der Oper auf lange erhalten blieb und später, besonders in Frankreich, bis zum unglaublichsten Raffinement ausgebildet wurde: der Held oder Gott wurde gefeiert, den Herrscher meinte man. Die Geringschätzung der Oper in späterer Zeit war nicht unverdient, und dies war noch einer der geringsten Gründe dafür.

Auch Caccini hat, wohl den Rivalen fürchtend, diese zweite Operndichtung Rinuccini's in Musik gesetzt.

Wollte jemand beide Werke Scene für Scene vergleichen, er hätte eine schwere Aufgabe zu erfüllen. Die Hörer oder Leser würden zum mindesten wenig befriedigt sein; so sehen die Werke sich ähnlich. Ambros hat über Peri's Musik einen feineren Duft der Empfindung lagernd gefunden.

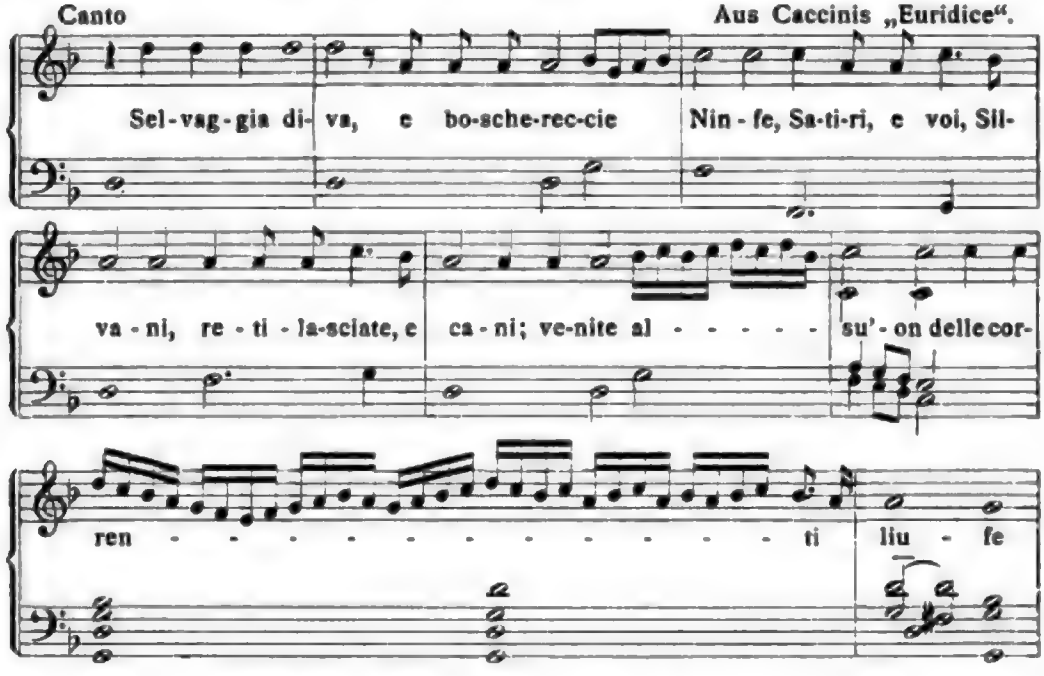
Man wird dem grossen Historiker hier kaum Recht geben dürfen: trocken deklamiertes und wirklich empfundenes reiht sich hier wie dort unvermittelt an einander an; vielleicht erscheint Caccini darin besonders interessant, weil er den geschulten Kontrapunktiker in seiner Oper noch weniger als in den Nuove Musiche vergessen kann. Das ist psychologisch überaus interessant, obwohl es leicht genug verständlich ist. Andererseits mag man, wie das Ambros gethan hat, Peri mehr Sinn für dramatische Eindringlichkeit des Stiles nachrühmen; so wiederholt er, um ihren Eindruck zu heben, Tonphrasen auf höherer Stufe. Aber das sind im Grunde genommen Kleinigkeiten, die kaum in Betracht kommen. Im ganzen herrscht, hier wie dort, graue Einförmigkeit des Ausdruckes: alles das, was wir vom Drama verlangen, fehlt, insbesondere jede gedankliche Entwickelung. Zugegeben, dass da und dort ein Stimmungsmoment in leidlicher Plastik des Ausdruckes erscheint, die psychischen Vorzüge, die es ins Leben riefen, bleiben unberücksichtigt. Dabei eine übergrosse Schwerfälligkeit der Diktion in der Musik, kaum irgendwo ein Komma, ein Doppelpunkt oder Ausrufungszeichen, fast lauter schwere Punkte, oder, musikalisch zu sprechen, lauter Ganzschlüsse. Die Bezifferung des Basses ist freilich nur selten durchgeführt, aber sie genügt, zu erkennen, dass die Verwendung einfachster Dreiklangsfolgen überwiegt; Septaccorde sind selten, eine Septimenharmonie darf man als üppig grünende Oase willkommen heissen. Die Modulation vollzieht sich im engsten Kreise, die Harmonieen der Rede-Endungen und -Anfänge stehen — ein überaus schrulliger Realismus! — oft ganz unvermittelt neben einander. Individuelle Scheidung der handelnden Personen giebt es nicht, aber doch wohnt Peri wie Caccini die Fähigkeit inne, zuweilen passende Töne für eine Stimmung zu finden, das also, wenn auch nur in bescheidenem Masse zu erreichen, wohin die Musiker steuern mussten, sollte ihre Tätigkeit überhaupt das Beiwort einer künstlerischen verdienen.

Einige Beispiele mögen das Gesagte erläutern; wer die Werke genauer kennen lernen will, sei auf „die Oper“ (Publikation älterer Musikwerke. Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Bd. X 1881 und folgende Bände) verwiesen.

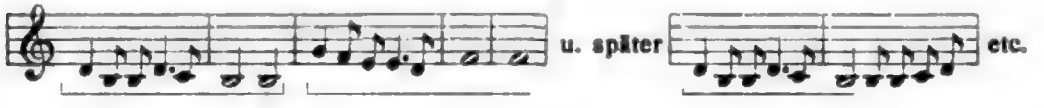
Über die Art der dort geschehenen Aussetzung des Generalbasses kann man verschiedener Meinung sein; in der Wiedergabe der Beispiele an dieser Stelle begnüge ich mich mit wenigen andeutenden Accorden, wo das nötig sein sollte; im allgemeinen genügt es zu wissen, dass über den im Bass gegebenen Noten die leitereigenen Dreiklänge zu bilden sind, wenn nicht ♮ ♯ oder ♭, die sich auf Erhöhung oder Erniedrigung der Terzen beziehen, oder die den Sextaccord bedeutende Ziffer 6 angegeben sind.

Digitized by Google

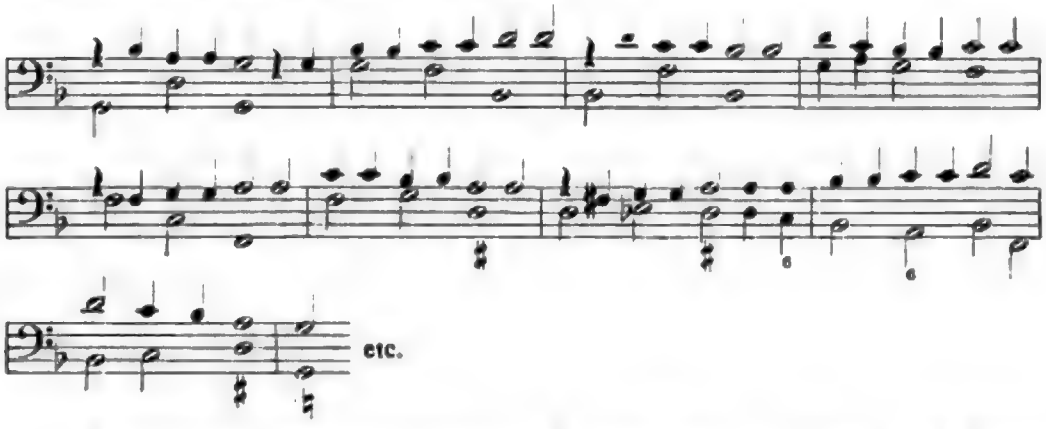
Ein Beispiel accentuierter Rede mit Koloratur, die in keinerlei innerem Zusammenhang zum vorhergegangenen steht:



Andererseits macht sich das Bestreben nach symmetrischer Gliederung geltend wie nach „melodischer" Bildung:



Noch auffälliger zeigt sich das Streben nach formeller Abrundung in folgendem Gesang „Nel puro ardor":

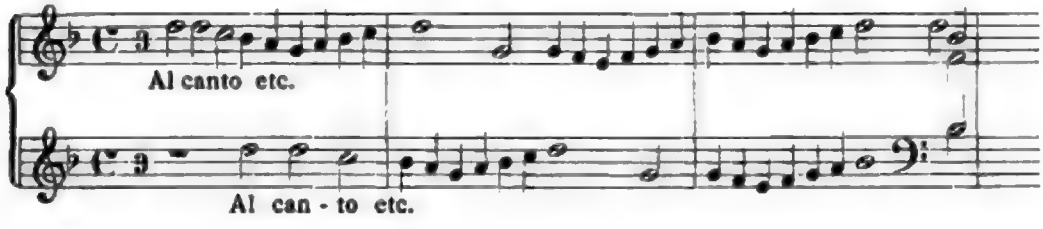


Melodische Gänge verkümmern oft schon nach 2 Takten, doch finden sich mehrere ausgeführte, wenn auch in ihrem Bau noch ganz regellos

Digitized by Google

gefügte Melodieen. Beispiele dazu zu geben, erscheint unnötig, um so mehr, als wohl jede grössere und gute Bibliothek im Besitz der Neudrucke ist.

Überaus wichtig für die Gestaltung der Florentiner Oper, so wichtig, dass man sie getrost ihren wertvollsten Bestandteil nennen kann, sind die Chöre. Während sie in der venetianischen Oper, wie wir sehen werden, mehr und mehr in den Hintergrund traten und dann ganz verschwanden, wurde ihnen durch die Florentiner ein breiter Raum zugeteilt. Das ist kein Zufall: einmal verlangte die aus dem Schäferspiel erwachsene Oper Hirten und Hirtinnen zur Belebung der Scene, als Staffage, wenn man will, und dann boten die Chöre dem Musiker das Feld, auf dem er — er gab diesen Ehrgeiz, wie wir schon hörten, nur ganz vorübergehend auf — zeigen konnte, dass er etwas gelernt hatte. Die Chöre wurden in dieser Weise behandelt, dass die Stimmen entweder unisono im rezitierend-ariosen Stil sangen oder mit starken imitatorischen Ansätzen begannen und sich dann in einfachen accordischen Säulen vereinten. Man sehe den Chor von Caccini (Partitur S. 44):



und weiter in Accorden, bis kurz vor dem Schluss die beiden Oberstimmen nochmals kurz fugiert behandelt sind.

Es ist zwecklos, die Beispiele zu vermehren. Wenn Kiesewetter mit Bezug auf derlei Chöre sagt, dass in ihnen die Urheber des dramatischen Stiles sich weder als grosse Kontrapunktisten noch als erfinderische Köpfe zeigten, so ist das erstere ja, absolut genommen, unbedingt richtig. Aber sich als kontrapunktische Tausendkünstler nicht sehen zu lassen, war ja gerade Zweck und Absicht des ganzen Vorgehens! Dass sich der Kontrapunkt nicht einfach aus der Erinnerung der Tonsetzer wegdekretieren liess, zeigt seine eminente Macht. Wie hätte dem auch anders sein sollen, ruhte doch die ganze bisherige Entwickelung der Tonkunst auf ihm. Aber nun gewannen noch andere Elemente Bürgerrecht neben ihm, die Melodie und der Akkord, und sowie die Melodie Gegenstand künstlerischen Sorgens geworden war, musste sich auch die gehörige Form für sie finden lassen. Was die Auffassung verschiedener gleichzeitig erklingender Töne als Akkord angeht, so kannte die frühere Zeit sie nicht, die Accorde waren bisher nur das Resultat des zufälligen Zusammentreffens der einzelnen Stimmen, Resultat also der bis dahin herrschenden horizontalen

Digitized by Google

Schreibweise; jetzt wurde auch der einzelne Akkord Gegenstand der Beachtung und des Studiums, die horizontale wurde durch die vertikale Schreibweise abgelöst, wie eine treffende Bezeichnung lautet.

Das Orchester bestand — nicht immer sind die Instrumente angegeben — z. B. bei Peri aus dem Klavier, dem seine Führerrolle noch lange blieb, der Chitarrone (Basslaute), Tenorlaute, Lira grande (Bass), Instrumenten, zu denen sich noch an einzelnen Stellen 3 Flöten gesellten. Das war bescheiden und dürftig genug, namentlich weil die hohen und mittleren Geigeninstrumente noch fehlten.

Dies waren also die ersten Proben des Stilo recitativo oder rappresentativo, für die der gelehrte Doni auch für manche nicht wesentlich andere Stellen den Namen Stilo narrativo in Bereitschaft hat.

Ambros hat mit der sicheren Hand des Meisters die Parallele zwischen der bildenden Kunst und der Musik der Florentiner gezogen. Jene „ist die schärfste Beobachterin der Natur, der Wirklichkeit; aus diesen ihren Beobachtungen holt sie ihre Motive im grossen wie im einzelnen. Sie müsste realistisch heissen, läge in diesem Worte nicht ein gewisser Nebensinn des Gemeinen, der blossen Naturnachahmung nach der äusserlichen Erscheinung der Dinge. Aber die Werke jener Florentiner haben höheren Charakter, eine eigene Noblesse, sie haben Stil, und kraft dessen überglänzt und adelt ihren Realismus ein idealer Zug. Dazu sind die Florentiner, wie natürlich, auch die eifrigsten Bewunderer der Antike, ohne sich doch von ihr unbedingt beherrschen zu lassen. Diese Züge wiederholt genau der Florentiner Opernstil: die ganz eigene Verbindung, ja Verschmelzung von Naturbeobachtung bis zur realistischen Naturnachahmung mit jenem höheren Stil, welcher die Dinge aus der niederen Sphäre in die Regionen des Idealen emporhebt und sie eben dadurch adelt; der feine Duft von Bildung, der sich überall fühlbar macht, die eigentümliche Florentiner Noblesse, die Einwirkung der Antike, ohne dass diese zur Despotin werden darf, da die Künstler vielmehr in vielem freie Hand behalten. An technischer Vollendung, an Schönheit stehen die Werke der bildenden Kunst freilich auf einer ganz andern Stufe, der Geist aber, der jene wie diese belebt, ist derselbe, der spezifische florentinische Kunstgeist."

Die nächste Entwickelung der Oper blieb an Florenz gebunden, die besondere Richtung, die sie in Rom auf das moralisierende, lehrhafte einschlug, war für die Gattung als solche völlig bedeutungslos.*)

*) H. Goldschmidts Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1901), die sich im ersten Abschnitt mit der römischen Oper von 1600—1647 befassen, gingen mir erst nach Absendung des Manuskriptes zu.

Digitized by Google

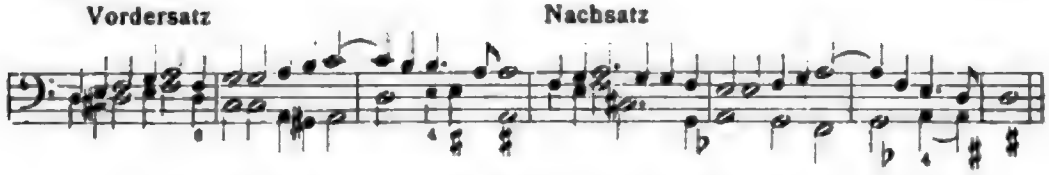
Die Musik war im 17. Jahrhundert wie in dem voraufgegangenen ein Teil der allgemeinen Bildung; Fürsten, Gelehrte und Künstler lebten in anregendstem geistigen Verkehr mit einander. In dieser mit Bildungsfermenten mannigfachster Art durchsetzten Luft erwuchs Marco da Gagliano,*) der Meister, der durch 30 Jahre hindurch an der Spitze des Florentiner Kunstlebens stehen sollte, ein Mann, der seine Vorgänger durch die Kraft seines Talentes und die Höhe seiner allgemeinen Bildung überragte. Er war Geistlicher; nach Corsi's Tode (etwa 1604) fiel ihm die Führung in Dingen der Musik von selbst zu, und er konnte an die Gründung einer eigenen Akademie, der „degli Elevati" denken; schon 2 Monate nach der Eröffnung gehörte jeder gebildete Musiker, auch Caccini und Peri, ihr an, und seit 1608 nannte sie den Kardinal Gonzaga, dessen fürstlichem Hause Gagliano nahe getreten war, ihren Protektor.

Gagliano wählte zur Komposition seiner ersten Oper den Dafne-Text. Er war von Anfang an begeisterter Anhänger der neuen Richtung in der Musik gewesen, zögerte aber doch eine Reihe von Jahren, ehe er eine Oper schrieb. Die Gründe kennen wir nicht. Das deklamatorische Prinzip erscheint bei ihm mehr durchbrochen als bei den Vorgängern, der Drang, melodisch zu gestalten, war grösser als seine gleichfalls theoretisch dargelegte Liebe zum Sprechgesang. Auch bemühte er sich um strengere formelle Geschlossenheit seiner Melodieen und trachtete danach, sie in Vorder- und Nachsätze zu teilen; dabei war ihm die Gabe warmer Empfindung und glücklicher musikalischer Ausstrahlung dieses Empfindens gegeben, er hatte Sinn für reichere harmonische Farbenwirkungen, traf die Situationen oft in treffender Weise und gestaltete insbesondere die scenischen Abschlüsse rhythmisch bewegter als die beiden ersten Florentiner, obwohl auch sie schon an diesen Stellen breitere Ausmündung der Gedanken vorgesehen hatten.

Einige Beispiele mögen auch hier zur Erläuterung dienen:

Part. S. 81.

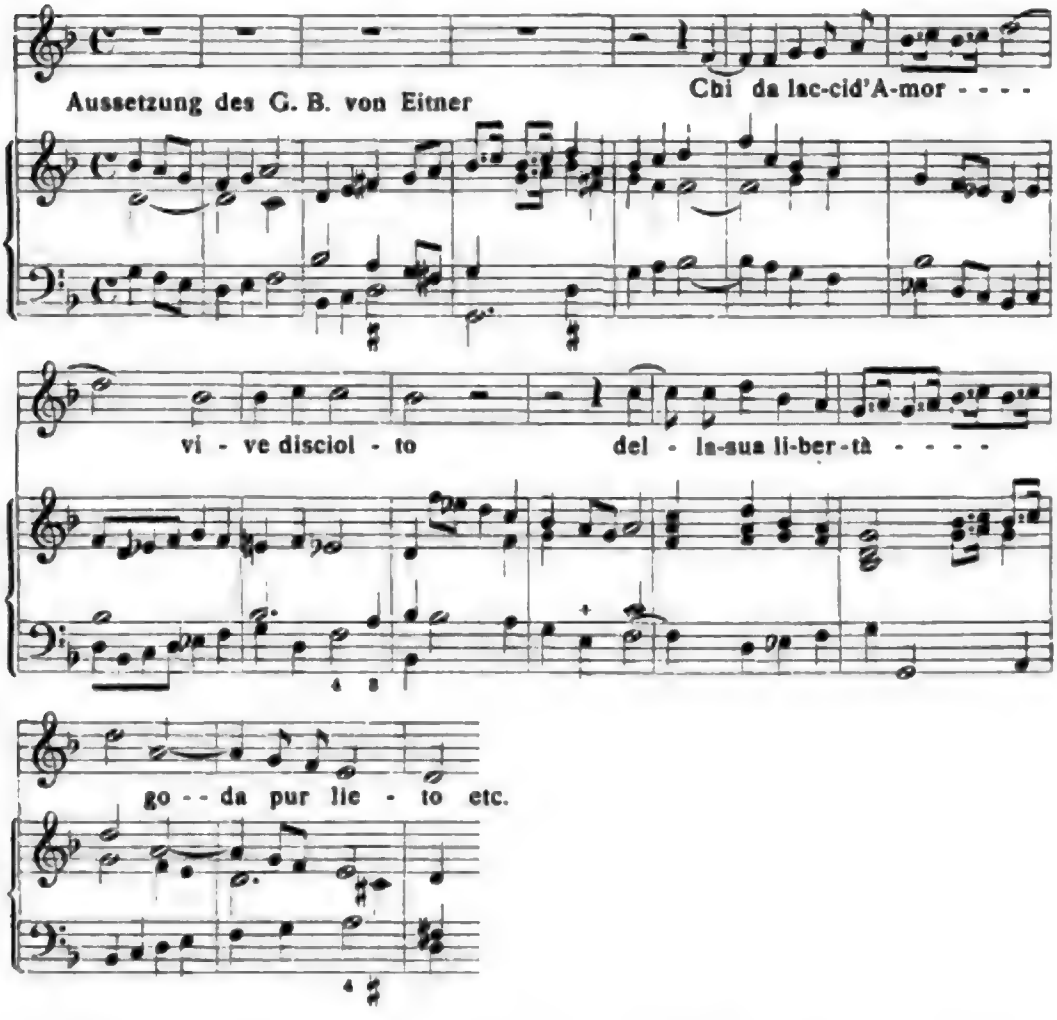
Vordersatz Nachsatz



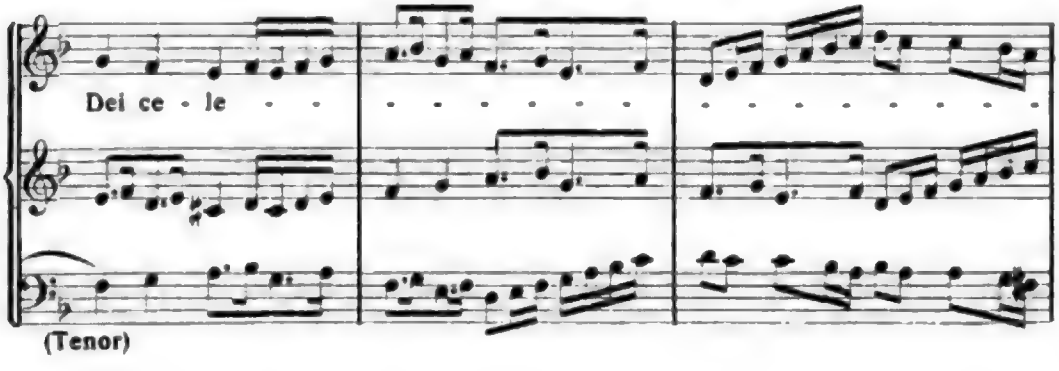
Gagliano's zierliche, leichte Schreibweise lehrt folgendes (gekürzte) Beispiel kennen, das auch zeigt, wie bei ihm schon die Kolorierung der Gesangslinie aus dem Organismus des Ganzen herauswächst:

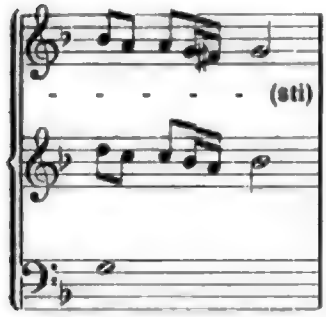
*) Vgl. E. Vogel, Marco da Gagliano. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft V. Seine Oper „La Dafne" im Neudruck. Bei Eitner l. c.

Digitized by Google



Auch Gagliano's Behandlung der Chöre zeigt bedeutende Vorschritte, obwohl er sich zuweilen auch gleicher einfacher Rhythmen in den einzelnen Stimmen bedient. Aber dem gegenüber sehe man die folgenden Takte aus dem Schlusschor, die ich ohne Begleitung hersetze:





Derlei Sätze wurden schon wenige Jahre nach dem Beginn des Kampfes gegen den Kontrapunkt wieder geschrieben! Hier war freilich etwas „Griechisches" in der Musik, eine recht reiche Chorlyrik, nur deckte sie sich mit der Musik der Alten herzlich wenig ... Auch Caccini's Oper endet mit einem breiter ausgeführten, sogar fünfstimmigen Schluss, aber nach kräftigem Beginn verkümmern die drei Unterstimmen zu harmonischen Füllstimmen und nur die beiden Oberstimmen ergehen sich im Passagenwerk.

Vertieft man sich in Gagliano's Schreibweise, so wird man vielfach noch auf dieselben Mängel, wie sie bei Caccini und Peri herrschten, stossen; die Unfähigkeit, Charaktere individuell gesondert neben einander bestehen zu lassen, zeigt sich auch bei ihm.

Die Geschichte der Oper hat noch anderer Werke des Meisters zu gedenken; hier, wo es sich darum handelt, in möglichst scharfen Strichen ihre innere Entwickelung zu zeichnen, können wir uns darauf beschränken, die Werke, die wir als Marksteine im Werdegang der Oper anzusehen haben, der kurzen Darstellung zu Grunde zu legen.

Was bedeutet nun der neue Stil innerhalb der geschichtlichen Entwickelung der Kunst? Wahrlich nichts geringes. Wenn in dem Musikstil, den man in seinem ganzen Umfang mit dem Namen des niederländischen bezeichnet und der die gesamte Entwickelung des mehrstimmigen Vokalsatzes bis zum 16. Jahrhundert hin umfasst, wenn in diesem Musikstil von individuellen Zügen, die das Empfindungsleben der Tonsetzer widergespiegelt hätten, kaum irgendwo die Rede sein kann, so ist das kein Zufall, und es ist diese Eigentümlichkeit auch nicht bloss und ausschliesslich einer etwaigen geringen Entwickelung, mangelhafter Ausdrucksfähigkeit der Musik zuzuschreiben. Ein geheimnisvolles Weben verknüpft die einzelnen Äusserungen des Kulturlebens einer Zeit, ein Gesetz, das die Mitlebenden nicht wahrnehmen können, das sich erst den Nachkommenden, und auch ihnen nicht vollständig, erschliesst. Nicht der Mensch macht die Zeit, sie bildet ihn und die Schöpfungen seines Geistes.

Das Mittelalter hatte nichts vom Individuum gewusst, Geltung, Schutz und Recht fand das Einzelwesen nur als Teil eines geschlossenen Ganzen, als Bürger der Stadt, als Glied der Gilde. Ihren Sondergesetzen war er unterthan, sie vertraten ihn und seine Rechte. Dieser Sachlage entsprach die polyphone Musik: alle ihre Glieder, ihre Melodiekörper, haben die gleichen Rechte, keiner ist individuell vor dem andern bevorzugt, drängt

Digitized by Google

sich auf Kosten der anderen vor. Das ist zum mindesten der normale Zustand, das ideale Grundgesetz echter Mehrstimmigkeit.

Nun änderten sich die Verhältnisse. „In Italien war zuerst", mit Jakob Burckhardt zu sprechen, „eine objektive Betrachtung und Behandlung des Staates und der sämtlichen Dinge dieser Welt erwacht; daneben aber erhebt sich mit voller Macht das Subjektive, der Mensch wird geistiges Individuum und erkennt sich als solches." Loslösung also des Individuums aus den beschränkenden Fesseln der Zunft und Bruderschaft, Loslösung der Melodie aus dem keine Sonderregung zulassenden Ganzen der Polyphonie. Dass die ganze Erscheinung ins gesangliche Virtuosentum auslaufen musste, d. h. in Bahnen äusserst scharfer individueller Färbung, hat Ambros nachhaltig und mit vollem Rechte betont.

Die Sehnsucht nach der allerdings nur eingebildeten Schönheit der antiken Kunst hatte den Wunsch nach neuen Formen höher und höher schwellen lassen, lebenswahrer und empfindungsvoller Ausdruck im Einzelgesange wurde nunmehr die Forderung an die schaffenden Tonkünstler. Jetzt erst konnte, nachdem dem Idealbilde der Vergangenheit ein anderes gegenüber getreten war, der Sänger ungehindert durch Rücksichtnahme auf die Menge strenger Satzvorschriften seinem innersten Fühlen Töne leihen, jetzt erst konnte die Musik Künderin des Tiefsten, das in der Menschenbrust schläft, jetzt erst individuelle Gefühlssprache werden.

Weitere Kapitel folgen später

Digitized by Google

CHAPTER I.

Of the Accession of George III. to the Throne. His Character. Of the Parliament. Of the Ministry. Of the Duke of Newcastle. Of the Earl of Bute. Of the Duke of Devonshire. Of the Duke of Bedford. Of the Earl of Egremont. Of the Earl of Hardwicke. Of the Earl of Holderness. Of the Earl of Granville. Of the Earl of Temple. Of the Earl of Halifax. Of the Earl of Sandwich. Of the Earl of Northumberland. Of the Earl of Huntingdon. Of the Earl of Pembroke. Of the Earl of Winchelsea. Of the Earl of Rochford. Of the Earl of Ashburnham. Of the Earl of Lincoln. Of the Earl of Albemarle. Of the Earl of Ilchester. Of the Earl of Bessborough. Of the Earl of Coventry. Of the Earl of Abingdon. Of the Earl of Cholmondeley. Of the Earl of Dartmouth. Of the Earl of Litchfield. Of the Earl of Shaftesbury. Of the Earl of Strafford. Of the Earl of Ashburnham. Of the Earl of Lincoln. Of the Earl of Albemarle. Of the Earl of Ilchester. Of the Earl of Bessborough. Of the Earl of Coventry. Of the Earl of Abingdon. Of the Earl of Cholmondeley. Of the Earl of Dartmouth. Of the Earl of Litchfield. Of the Earl of Shaftesbury. Of the Earl of Strafford.

GEORGE II. died suddenly on the 25th of October, 1760, in the seventy-seventh year of his age, and the thirty-fourth of his reign. He was succeeded by his grandson, George III. who was born on the 4th of June, 1738, and married on the 8th of September, 1761, to the Princess Charlotte of Mecklenburgh-Strelitz.

The Parliament which met on the 31st of October, 1760, was the same which had been elected in the year 1754, and which had been prorogued from time to time during the whole of the late reign.

The Ministry at the accession of George III. was composed of the following persons:

The Duke of Newcastle, First Lord of the Treasury.
The Earl of Bute, Secretary of State.
The Duke of Devonshire, Lord Chamberlain.
The Duke of Bedford, Lord Privy Seal.
The Earl of Egremont, Secretary of State.
The Earl of Hardwicke, Lord President of the Council.
The Earl of Holderness, Secretary of State.
The Earl of Granville, Lord President of the Council.
The Earl of Temple, Lord Privy Seal.
The Earl of Halifax, First Lord of the Admiralty.
The Earl of Sandwich, First Lord of the Admiralty.
The Earl of Northumberland, Lord Lieutenant of Ireland.
The Earl of Huntingdon, Master of the Horse.
The Earl of Pembroke, Master of the Horse.
The Earl of Winchelsea, Master of the Horse.
The Earl of Rochford, Master of the Horse.
The Earl of Ashburnham, Master of the Horse.
The Earl of Lincoln, Master of the Horse.
The Earl of Albemarle, Master of the Horse.
The Earl of Ilchester, Master of the Horse.
The Earl of Bessborough, Master of the Horse.
The Earl of Coventry, Master of the Horse.
The Earl of Abingdon, Master of the Horse.
The Earl of Cholmondeley, Master of the Horse.
The Earl of Dartmouth, Master of the Horse.
The Earl of Litchfield, Master of the Horse.
The Earl of Shaftesbury, Master of the Horse.
The Earl of Strafford, Master of the Horse.

zu gleicher Zeit die ersten grossen Orchester-Konzerte stattfanden, aus denen sich die bedeutendsten ständigen Organisationen beider Städte entwickelten. Die Konzerte in Wien kamen jedoch zu ihrem Ende mit dem Fortgang von Nicolai und lebten erst 1854 durch die Initiative von Carl Eckert wieder auf, während in New-York von keiner Unterbrechung bis auf den heutigen Tag die Rede war.

Die „Philharmonische Gesellschaft von New-York" ist ein halbes Jahr älter als die entsprechende Gesellschaft in Wien. Das erste Konzert in Wien fand 11 Tage vor dem ersten Konzert in New-York, 8 Monate nach der Gründung der „Philharmonischen Gesellschaft von New-York", statt.

Vor diesem im April 1842 stattgehabten Ereignis gab es in New-York kein aus professionellen Musikern zusammengesetztes Orchester, das fähig war, bedeutende Kompositionen aufzuführen. Erst seit dieser Zeit beginnt New-York eine Rolle auf musikalischem Gebiet zu spielen. Der Mangel an Musikern war vorher so gross, dass z. B. Oboe-Stimmen von Clarinettisten übernommen werden mussten. Es kann aber kein Zweifel darüber herrschen, dass schon zu Anfang des 19. Jahrhunderts eine Anzahl von Musikern in New-York ansässig war, denn schon damals lernte New-York Opern von Rossini und Mozart, sogar Beethovens „Fidelio" kennen. Webers „Freischütz" war bereits 1825, und zwar in englischer Sprache, aufgeführt worden, vier Jahre nach der Uraufführung in Berlin. Im Jahre 1817 soll nur ein Fagottist in New-York existiert haben, 1828 soll der einzige Oboespieler Nord-Amerikas in Baltimore gelebt haben. Der erste brauchbare Contrabassist scheint Charles Jacoby gewesen zu sein, der aber erst mehrere Jahre später aus Deutschland einwanderte. Sein viersaitiger Bass wurde allgemein in den Konzerten als „Kuriosität" angestaunt!

Ein weiterer Beweis für das Vorhandensein von Musikern im ersten Viertel des vorigen Jahrhunderts ist die Saison einer italienischen Oper (mit der Malibran) unter Manuel Garcia im Jahre 1825. 1832 kam eine zweite italienische Operngesellschaft nach New-York unter Direktion von Montressor, der zwei italienische Oboespieler mitbrachte.

Die grössten Orchester wurden damals für die Oratorien-Konzerte engagiert. 1831 führte U. C. Hill, von dem noch ausführlicher die Rede sein wird, Händels „Messias" auf, 1838 wurde Mendelssohns „Paulus" zu Gehör gebracht, zwei Jahre nach der Uraufführung in Düsseldorf. Zur Zeit der Gründung der „Philharmonischen Gesellschaft" (1842) befand sich in New-York ein gutes Material von hochtalentierten Musikern, die man alle unter einen Hut zu bringen trachtete. Es lohnt sich deshalb der Mühe, sich unter den in New-York um die angegebene Zeit wirkenden Künstlern etwas umzusehen. Einer der beliebtesten Solisten war der Cellist Alfred Boucher, nach Krehbiels Annahme ein Bruder oder

Sohn des bekannten Geigers Alexander Jean Boucher. — Der Komponist William Vincent Wallace gehörte gleich von Anfang zu den Mitgliedern. Er war vorher Dirigent der Londoner Philharmonischen Gesellschaft gewesen; es lässt sich aber nicht nachweisen, ob er sich an den New-Yorker Konzerten je aktiv beteiligte. — Andere wichtige Mitglieder waren die Pianisten W. Scharfenberg, D. G. Etienne, W. Alpers, H. C. Timm, der Violinist G. F. Bristow und der Bassist George Loder, die fast alle abwechselnd die Konzerte der ersten Saison dirigierten. Loder, ein geborener Engländer, wirkte, wenn er nicht dirigierte, im Orchester als Contrabassist mit. Er hatte die Ehre, im Jahre 1846 bei Gelegenheit eines Extra-Konzerts der Philharmonie in „Castle Garden", der südlichsten Spitze New-Yorks, Beethovens neunte Symphonie zum erstenmale in Amerika zur Aufführung zu bringen.

Die wichtigste und interessanteste Persönlichkeit unter den New-Yorker Musikern war aber Ureli Corelli Hill, dessen sonderbare Vornamen schwer zu erklären sind, eine echter Yankee aus dem Staate Connecticut. Der Name „Ureli" ist rätselhaft, „Corelli" mag ihm sein Vater aus grosser Verehrung für den berühmten Geiger beigelegt haben. U. C. Hill, ein tüchtiger Violinist, ging 1835 zu Spohr nach Kassel, woselbst er über zwei Jahre sich emsigen Studien hingab. Nach seiner Rückkehr liess er sich in New-York nieder und galt für den ersten Violin-Lehrer der Stadt. Er soll nicht gerade ein bedeutender Musiker gewesen sein, hatte jedoch zweifellos ein kolossales Organisations-Talent. Trotzdem war sein Ende traurig. Neben der Fähigkeit, sehr viel Geld zu verdienen, mangelte es ihm an derjenigen, es festhalten zu können. Er war ein grosser Enthusiast, Feuer und Flamme für neue Unternehmungen, deren er auch ebenso schnell überdrüssig wurde. So zog es ihn schon fünf Jahre nach der Gründung der Philharmonie nach den westlichen Staaten, von wo er aber bald wieder nach New-York zurückkehrte, nachdem er fast sein ganzes Kapital verloren hatte. Die Philharmonische Gesellschaft half ihm auch jetzt wieder auf die Füsse. Bis 1873 spielte er im Orchester mit, dann trat er wegen zu hohen Alters aus und nahm ein Engagement in einem kleinen Theater an. Abermals liess er sich in Terrain-Spekulationen ein, die aber alle fehlschlugen. Die letzte Zeit verlebte er in der kleinen Stadt Paterson in New-Jersey, woselbst er sich 1875 das Leben nahm, indem er sich mit Morphium vergiftete. U. C. Hill kann man als eigentlichen Gründer der Philharmonischen Gesellschaft betrachten, deren erster Präsident und Dirigent er gleichzeitig war, obgleich es sich nicht positiv feststellen lässt, wessen Kopf zuerst die Idee entsprang.

Es ist möglich, dass die erste Anregung bei Gelegenheit eines von Hill 1839 zum Besten der Familie des kurz vorher gestorbenen trefflichen

Digitized by Google

Musikers Daniel Schlesinger veranstalteten Konzerts auftauchte. In diesem Konzert war das grösste und beste Orchester thätig, das New-York bisher kennen gelernt hatte, und der Jubel der Zuhörer erreichte seinen Höhepunkt nach Webers Freischütz-Ouvertüre. — Symphonische Werke waren in Amerika noch gänzlich unbekannt. Nur diejenigen wussten davon zu erzählen, die das Glück hatten, eine europäische Reise machen zu können. Hill war einer von diesen. Durch seinen zweijährigen Aufenthalt bei Spohr waren ihm die Augen aufgegangen, und mit Feuereifer unterzog er sich der wichtigen Kultur-Aufgabe, in Amerika symphonische Konzerte nach europäischem Muster einzuführen.

Nachdem die Gründung der „Philharmonischen Gesellschaft" im April feste Gestalt angenommen hatte, begann man im Mai mit den ersten Proben, die ununterbrochen wöchentlich bis zum ersten Konzert am 7. Dezember 1842 fortgesetzt wurden.

Der Zweck der Philharmonischen Gesellschaft sollte die Pflege der Instrumental-Musik sein, ohne dem Geschmack oder dem Verständnis des Publikums irgend welche Konzessionen zu machen. In jeder Saison sollte ein grösseres, in Amerika komponiertes Werk zur Aufführung gelangen, jedoch nur auf eindringliche Empfehlung nach genauer Prüfung durch ein eigens dafür eingesetztes Komitee von fünf Personen. — In der zweiten Saison wurde die Anlage eines Reservefonds beschlossen und von da ab auch gelegentlich einzelnen Mitgliedern eine Unterstützung gewährt. Ein regulärer Pensionsfond wurde erst viel später gegründet.

Man kann die Philharmonie eine demokratische Gesellschaft nennen. Die aktiven Mitglieder sind die geschäftlichen Leiter des Unternehmens und sie allein sind die Empfänger der Einnahmen. Sie wählen jährlich ihren Präsidenten, die übrigen Verwaltungs-Mitglieder und den Dirigenten. In letzter Hinsicht war es anfänglich allerdings noch anders bestellt als heute, da ursprünglich von einem einzigen Dirigenten für die ganze Saison gar nichts verlautete. Im Gegenteil begegnen wir auf den frühesten Programmen einer ganzen Reihe, worauf ich noch später zurückkommen werde.

Die Einnahmen werden nach Schluss jeder Saison nach Abzug der Unkosten gleichmässig verteilt. Jedes aktive Mitglied zahlt einen Jahresbeitrag von 3 Dollars. Die Dirigenten stellten anfänglich ihre Dienste kostenlos zur Verfügung. In den späteren Jahren erhielten sie eine Vergütung, über die zu Beginn jeder Saison eine Vereinbarung getroffen wurde. Erst seit verhältnismässig kurzer Zeit bezieht der Dirigent ein festes Honorar, über dessen Höhe jährliche Abstimmung stattfindet. Wenn der Dirigent nicht aus der Reihe der aktiven Mitglieder gewählt wurde, was nur in der ersten Zeit geschah, erstreckte sich seine Macht nur auf die künstlerische Leitung der Proben und Konzerte.

Digitized by Google

Der Vorstand bestand aus aktiven Mitgliedern bis zum Jahre 1867, in dem zum erstenmal ein ausserhalb der Philharmonischen Gesellschaft stehender Mann zum Präsidenten gewählt wurde: es war Dr. R. Ogden Doremus, einer der berühmtesten Chemiker des Landes und ein begeisterter Musikfreund. An die Annahme der Wahl knüpfte er eine Menge von Bedingungen, deren wichtigste die „Verstärkung des Orchesters" war. Während der ersten zehn Jahre hatte das Orchester aus 50—67 Musikern bestanden, während der folgenden zehn aus 67—80. Auf Drängen des Dr. Doremus wurde es auf 90, bald darauf auf 100 Musiker verstärkt. Ähnlich ging es mit der Anzahl der Konzerte. In der ersten Saison fanden nur 3 statt, dann während 16 Jahren 4, in weiteren 10 Jahren je 5. Seit der 27. Saison wurden 6 Konzerte gegeben, und erst seit wenigen Jahren hat die Philharmonie sich zu 8 Konzerten aufgeschwungen. Die Konzerte finden stets an einem Samstag Abend statt, während die seit lange eingeführten „Öffentlichen Proben" am Freitag Nachmittag abgehalten werden. Diese unterscheiden sich in nichts von den Konzerten. Es finden drei reguläre, private Proben für jedes Konzert statt, denen bei Aufführung schwieriger Novitäten noch eine oder mehrere Extra-Proben hinzugefügt werden.

Mit der Annahme der Präsidentschaft durch Dr. Doremus nahm die Philharmonische Gesellschaft einen ungeahnten Aufschwung. Ihm gelang es, die höheren Gesellschaftsklassen für sie zu interessieren, so dass die Philharmonischen Konzerte von da ab die „musikalischen Ereignisse" der Saison wurden.

Welche riesigen Schwierigkeiten die Philharmonische Gesellschaft zu bekämpfen hatte, lässt sich am besten beurteilen, wenn man einen Blick auf das Publikum wirft, das vor dieser glücklichen Wendung die Konzerte besuchte. Es war wohl zur Zeit der Gründung der Philharmonie damit nicht mehr so schlimm bestellt als einige Jahre früher, aber man kann sich einen einigermassen richtigen Begriff davon machen, wenn man erfährt, dass im Jahre 1826 auf dem Programm einer Festlichkeit folgende Bekanntmachung zu lesen war: „Herren dürfen weder ihre Hüte aufbehalten, noch in den Überschuhen tanzen; es ist strenge verboten, sich auf die Stühle zu stellen!" Im ersten philharmonischen Konzert ist schon ein Fortschritt zu verzeichnen. Das Publikum bestand grösstenteils aus Schülern und Freunden der zahlreich im Orchester mitwirkenden Musiklehrer.

Um die finanziellen Erfolge zu steigern, wurde von der zweiten Saison die Zulassung passiver Mitglieder beschlossen, jedoch durften nur Männer von diesem Rechte Gebrauch machen. Von der sechsten Saison endlich wurde auch an weibliche Personen die Erlaubnis der passiven Mitgliedschaft erteilt. Da den Damen auch der Besuch der Proben frei-

Digitized by Google

stand, mussten die aktiven Mitglieder bezüglich des Anstandes mit gutem Beispiel vorangehen. Bis zu der Zeit hatten die Musiker sich während der Proben in hohem Grade des Rauchens befleissigt. Als die erste Dame sich zu einer Probe einstellte, rief der Dirigent aus: „Meine Herren, von jetzt ab werden in den Proben die Cigarren beiseite gelegt!"

Hinsichtlich der Nationalität sind die Deutschen immer in der Majorität gewesen. Obgleich der Anlass zur Gründung von in Amerika geborenen Musikern ausging, wurden die Deutschen doch sehr bald das leitende Element. Bis auf den heutigen Tag können die Amerikaner es schwer begreifen, dass jemand sich ausschliesslich der Musik widmet; für sie ist Musik nur ein Mittel des Zeitvertreibs oder der Erholung. Auf den Gedanken, dass die Kunst ihrer selbst wegen betrieben werden könne, kommen sie nicht. In der ersten Saison spielten im Orchester 52 Musiker folgender Abstammung: 22 Deutsche, 13 Amerikaner, 11 Engländer, 4 Franzosen, 2 Italiener. Jetzt sind die meisten Deutsche oder wenigstens deutscher Abkunft.

Die künstlerische Entwickelung der Philh. Gesellschaft ist nicht mit Riesenschritten vor sich gegangen. Man findet auf den ersten Programmen neben einer Beethovenschen Symphonie gelegentlich ein Duett für zwei Trompeten oder Variationen über den „Carneval von Venedig" für Cornet à piston. Auch die Sitte, einen einzigen Dirigenten für die ganze Saison zu engagieren, wurde erst nach und nach eingeführt. Anfangs teilten sich verschiedene Mitglieder des Orchesters in die Aufgabe, ja in manchen Konzerten waren sogar 3—4 Dirigenten thätig. Im ersten Konzert leitete U. C. Hill die fünfte Symphonie von Beethoven, D. G. Etienne die Oberon-Ouvertüre von Weber und H. C. Timm die D-dur-Ouvertüre von Kalliwoda. Weitere Dirigenten während der ersten Saison waren George Loder, A. Boucher und William Alpers. Erst zwei Jahre später tritt uns wieder ein neuer Dirigent in Louis Wiegers entgegen.

Die Lokale, in denen die Konzerte längere Zeit gegeben wurden, waren recht klein. Man schien darin je nach Bedürfnis zu wechseln. 1856 fand das erste Konzert in der „Academy of Music" statt. Nach mehrfachen Unterbrechungen wurden sie später ständig in diesem Gebäude gegeben, bis die Philharmoniker 1886 nach dem bedeutend nördlicher gelegenen „Metropolitan Operahouse" übersiedelten, um sich endlich 1893 in der noch nördlicheren, extra für Konzert-Zwecke erbauten, wundervollen „Carnegie Music Hall" dauernd niederzulassen.

Für die ersten zehn Jahre gab es keinen ständigen Dirigenten. Die Veranlassung, eine Änderung eintreten zu lassen, bot die Ankunft von Theodor Eisfeld, dem ein vorzüglicher Ruf vorausging. Eisfeld gründete die ersten Kammermusik-Konzerte in New-York. 1866 kehrte er nach Deutschland zurück und starb 1882 in Wiesbaden.

Seine Wahl schien keine Befriedigung zu bringen, denn gleich im folgenden Jahre finden wir wieder drei Dirigenten. Wir begegnen zum erstenmal dem Namen Carl Bergmann, der berufen war, eine der grössten Rollen in der Entwickelung der Gesellschaft zu spielen. Er führte das Direktions-Scepter zuerst abwechselnd mit Eisfeld und Timm, bis er endlich 1865 die alleinige Leitung übernahm, die er bis 1876 in seiner Hand behielt. Bergmann kam 1850 als Cellist nach Amerika und wurde schon nach wenigen Monaten Dirigent eines Orchesters und des Männer-Gesangvereins „Arion".

Der Philharmonischen Gesellschaft gebührt die Ehre, sämtliche Symphonieen von Beethoven zuerst in New-York aufgeführt zu haben. Nachdem die „Fünfte" das erste Programm geziert hatte, folgte die „Eroica" auf dem zweiten. Ebenso wurden Webers Werke von Anfang an berücksichtigt. In jedem der ersten drei Konzerte wurde eine seiner Ouvertüren gespielt. Gleichfalls wurden Berlioz und Mendelssohn stark kultiviert. Schubert wurde etwas vernachlässigt. Erst 1851 erscheint er mit seiner C-dur-Symphonie. Die „Unvollendete" wurde nicht vor der 27. Saison gespielt! Schumann galt anfänglich für zu schwer ausführbar und zu schwer verständlich. Seine B-dur-Symphonie wurde zuerst 1853 unter Eisfeld aufgeführt. Eine ganz entschiedene Wendung trat mit der Übernahme der Direktion durch Bergmann ein. Die „Modernen" kamen plötzlich zu Wort. Bergmann führte Wagners und Liszts Werke in der „Neuen Welt" ein. Am 21. April 1855 hatte die „Tannhäuser-Ouvertüre" ihre erste Aufführung in Amerika. Ihr unbeschreiblicher Erfolg veranlasste Bergmann, in seinem Vorhaben rüstig vorwärts zu schreiten. 1859 brachte er Wagners „Faust-Ouvertüre" und Liszts „Les Préludes", 1864 Liszts „Faust-Symphonie", 1866 Wagners Vorspiel zu „Tristan und Isolde". Auszüge aus den „Meistersingern" unter Mitwirkung des Tenoristen W. Candidus, des Bassisten Franz Remmertz mit dem „Arion-Chor" wurden 1870 zu Gehör gebracht. Dieses war die erste Gelegenheit, bei der New-York die Bekanntschaft mit Wagners Deklamationsstil machte.

Eine grosse Krisis trat für die Philharmonische Gesellschaft im Jahre 1876 ein. Theodor Thomas hatte sich langsam emporgearbeitet und war mit seinen Konzerten künstlerisch und finanziell äusserst erfolgreich. Er schädigte auch das Philharmonische Orchester dadurch, dass er viele von dessen besten Musikern gegen sehr gute Bezahlung für sein Orchester engagierte. Dazu kam der körperliche und moralische Rückgang des einst so glänzenden Bergmann, der im selben Jahre zur Resignation veranlasst werden musste und bald darauf starb. Die letzten Konzerte der Saison leitete der Konzertmeister Matzka. Bei der nun folgenden Wahl eines neuen Dirigenten ging Dr. Leopold Damrosch als Sieger

Digitized by Google

hervor. Seiner leider nur ein Jahr dauernden Thätigkeit war ein aussergewöhnlicher Erfolg beschieden. Im Jahre der Eröffnung des Festspielhauses in Bayreuth (1876) führte er in einem philharmonischen Konzert in New-York längere Bruchstücke aus Wagners „Ring des Nibelungen" auf.

Für die Philharmonische Gesellschaft gab es nur ein Mittel, die Konkurrenz von Thomas aus dem Wege zu räumen. Man wählte ihn zum Dirigenten. Er verliess die Stadt aber schon 1878, in welchem Jahre er die Direktion des Konservatoriums in Cincinnati übernahm. An seine Stelle trat, gleichfalls nur für ein Jahr, Adolph Neuendorff, der sich als Konzert- und besonders als Opern-Dirigent, wie auch als Direktor des „New-Yorker Stadt-Theaters" einen sehr geachteten Namen gemacht hatte. Während der kommenden Saison reiste Thomas zu jedem Konzert von Cincinnati nach New-York, und das Jahr darauf nahm er hier wieder seinen ständigen Wohnsitz.

Theodor Thomas wurde 1835 in Deutschland geboren, kam aber schon als Knabe nach New-York. Als tüchtiger Geiger fand er bald Engagement in Orchestern und wurde Opern-Konzertmeister unter Luigi Arditi. 1855 gründete Thomas Kammermusik-Konzerte mit dem Pianisten William Mason, einem der ersten Schüler von Liszt, den Geigern G. Matzka und Joseph Mosenthal und dem Cellisten Carl Bergmann. An Bergmanns Stelle trat sehr bald Fritz Bergner.

Als Thomas 1891 nach Chicago übersiedelte, woselbst er noch jetzt die Symphonie-Konzerte leitet, wurde Anton Seidl zum Dirigenten erwählt, der als Nachfolger von Dr. Damrosch die „Deutsche Oper" im Metropolitan Operahouse übernommen hatte. Obgleich noch jung, hatte Seidl doch schon einen glänzenden Namen in der musikalischen Welt. Auf Wagners Empfehlung hatte ihn Angelo Neumann für die grosse europäische Nibelungen-Tournée engagiert. Hierauf war er Kapellmeister in Leipzig und Bremen. Leider starb Seidl schon 1898 in noch jungen Jahren. Unter seiner Leitung hatten die finanziellen Ergebnisse der Philharmonischen Konzerte eine Höhe erreicht, von der sich der einstige Gründer wohl nichts hatte träumen lassen!

Das letzte Konzert derselben Saison dirigierte Frank van der Stucken aus Cincinnati. Zu Seidls Nachfolger wurde Emil Paur gewählt, der bis dahin Dirigent des „Bostoner Symphonie-Orchesters" gewesen war, der aber schon seit seiner Thätigkeit in Königsberg, Mannheim und Leipzig sehr vorteilhaft bekannt war. Während seiner Direktion bekamen die Programme der Philharmonie den allermodernsten Anstrich. Die Aufführungen der neuesten Werke von Richard Strauss, wie auch Siegmund von Hauseggers „Barbarossa" waren Glanzleistungen ersten Ranges.

Emil Paur kehrte nach Schluss der letzten Saison nach Europa zurück. An seine Stelle trat Walter Damrosch. Dieser hatte nach dem Tode seines Vaters die Leitung der „Oratorien-Gesellschaft" und des „Symphonie-Orchesters" übernommen. 1894 organisierte er die grosse „Wagner-Opera-Company", deren Direktor, Geschäftsführer, Kassierer, Regisseur und Kapellmeister er in einer Person war. Als Komponist trat er mit der Oper „The scarlet letter" hervor. Während der letzten zwei Saisons war er der erste Kapellmeister am Metropolitan Operahouse.

Weniger zahlreich als der Wechsel am Dirigentenpult der Philharmonischen Konzerte war derjenige der Konzertmeister. Es scheinen nur vier verschiedene Konzertmeister während der 60 Jahre thätig gewesen zu sein. Es waren dies: G. F. Bristow, George Matzka, Hermann Brandt und Richard Arnold. Der letztere gehört dem Philharmonischen Orchester seit 1877 als Mitglied an, konnte also am Schluss der vorigen Saison die Feier seines 25-jährigen Jubiläums begehen. Seit 1879 gehört Arnold auch zum Direktorium und ist seit vielen Jahren als Vice-Präsident einer der erfolgreichsten Förderer der Gesellschaft gewesen. Ganz besonders seinen Bemühungen ist es zu verdanken, dass der bekannte Philantrop und Mäcen Andrew Carnegie einwilligte, das Amt des Präsidenten zu übernehmen, worin man wohl eine Garantie für das Weiterblühen der schon oft gefährdeten Gesellschaft erblicken darf.

Im Laufe der Zeit wurden viele berühmte Künstler zu Ehren-Mitgliedern ernannt, u. a. Vieuxtemps, Ole Bull, Spohr, Mendelssohn, Bottesini, Jenny Lind, Henriette Sontag, Carl Eckert, Wallace, F. Schneider, Thalberg, Anna Mehlig, Liszt, Wagner, Raff, A. Rubinstein, Joseffy, deren Annahme- und Dankesbriefe im Archiv der Gesellschaft aufbewahrt sind.

Eine Symphonie von Friedrich Schneider war die erste der vielen Kompositionen, die der Philharmonie gewidmet wurden. Raff widmete seine Orchester-Bearbeitung der Bachschen Chaconne.

Anton Rubinstein dirigierte 1873 seine Ocean-Symphonie, Anton Dvorák 1893 seine Symphonie „Aus der neuen Welt".

So hat sich die „Philharmonische Gesellschaft von New-York" aus kleinsten Anfängen zu der jetzigen imposanten Höhe aufgeschwungen. Sie ist die angesehenste und massgebendste Körperschaft des Landes. Ein Werk, das in den philharmonischen Konzerten zur Aufführung gelangt, macht seinen Weg durch alle grossen Konzert-Säle Amerikas.

HEINRICH VON HERZOGENBERG

SEIN LEBEN UND SCHAFFEN

von Dr. Wilh. Altmann, Friedenau-Berlin

Am 10. Juni d. J. würde Heinrich von Herzogenberg, hätte nicht der Tod bereits vor drei Jahren seinem Schaffen ein Ziel gesetzt, das 60. Lebensjahr vollendet, einen immerhin einschneidenden Markstein des menschlichen Lebens erreicht haben. Anlässlich dieses Tages dürfte es wohl angebracht sein, einen Blick auf sein Leben und Schaffen*) zu werfen, uns zu vergegenwärtigen, welche grosse Bedeutung ihm in der Musikgeschichte zukommt.

Die freiherrliche Familie von Herzogenberg soll aus Frankreich, wo sie den Namen Peccaduc geführt, nach Österreich übergesiedelt sein. In Graz wurde Heinrich von Herzogenberg am 10. Juni 1843 geboren; seine Mutter, eine genial beanlagte Frau, war es vornehmlich, die dafür sorgte, dass der reich begabte Knabe eine fröhliche Kindheit verlebte. Unruhig verliefen seine Schuljahre, die er auf dem Jesuitengymnasium zu Feldkirch (Vorarlberg) und auf Gymnasien in München, Dresden und Graz zubrachte. Trotz dieses raschen Wechsels der Schulen legte er doch den Grund zu jener universellen Geistesbildung, die später sogar von hochgelehrten Universitätsprofessoren aufrichtig bewundert**) wurde und den geistigen

---

*) Vgl. Verzeichnis der Kompositionen Heinrichs von Herzogenberg aus dem Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig; Julius Spengel, Heinrich von Herzogenberg in seinen Vokal-Werken 1897, Separat-Abdruck aus: Die Sängerhalle; Friedrich Spitta, Heinrich von Herzogenberg und die evangelische Kirchenmusik, Sonder-Abdruck aus der: Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, 5. Jahrgang 1900; Carl Krebs, Heinrich von Herzogenberg in: Deutsche Rundschau, 27. Jahrgang, Heft 3. 1900; Ernst von Wildenbruch, Das tote Haus am Bodensee in: Deutsche Rundschau 29. Jahrgang, Heft 3. 1902; Ernst Hauptmann, Noch einmal Heinrich von Herzogenberg in: Deutsche Rundschau 29. Jahrgang, Heft 4. 1903. — Für Mitteilungen über Herzogenberg bin ich zu grossem Dank verpflichtet Frl Helene Hauptmann und den Herren Geh.-Rat Professor Dr. Wilh. Engelmann-Berlin, Willibald Fritzsch-Leipzig und Sr. Durchlaucht dem Fürsten Heinrich XXIV. Reuss j. L.

**) Er war ein Causeur sondergleichen, liebte freilich mitunter das Paradoxe Mit einem angeborenen Verstand erfasste er, ohne Spezialkenntnisse zu haben, doch immer das Wesentliche, so dass er selbst den physiologischen Untersuchungen seines Freundes Engelmann folgen konnte. Dieser glaubt, dass es Herzogenberg auch in jedem

Digitized by Google

Verkehr mit ihm so begehrenswert erscheinen liess. Auf der Universität zu Wien widmete er sich zunächst staatswissenschaftlichen Studien, folgte aber bald seiner grossen Neigung zur Musik gänzlich und trieb auf dem Wiener Konservatorium, namentlich unter F. O. Dessoff, von 1861—64 eingehende Studien. Jeder materiellen Sorge enthoben, lebte er darauf der Komposition in seiner Vaterstadt Graz und siedelte, nachdem er in Elisabeth von Stockhausen eine in jeder Hinsicht ideale Lebensgefährtin gefunden hatte, 1872 nach Leipzig über. Während er bisher unter dem Einfluss Wagners und auch Schumanns gestanden hatte, wirkte nunmehr der Geist Bachs gewaltig auf ihn ein; er übernahm nämlich 1875 die Leitung des von ihm gemeinsam mit Philipp Spitta, Franz von Holstein und Alfred Volkland gegründeten Bach-Vereins. In Leipzig, wo neben Bach allmählich auch Brahms immer grösseren Einfluss auf seine kompositorische Tätigkeit gewann, wurde er bald ein Mittelpunkt für das musikalische und gesellige Leben.

Es war für viele Bewohner der Pleissestadt ein sehr harter Schlag, als Herzogenberg, dessen Ansehen als Komponist von Jahr zu Jahr gewachsen war, im Jahre 1885 dem ehrenvollen Ruf als Nachfolger des geistesverwandten Friedrich Kiel an die Königl. Hochschule für Musik und als Mitglied des Senats der Königl. Akademie der Künste zu Berlin Folge leistete. Leider konnte er nur kurze Zeit seine ausserordentliche Lehrbegabung in den Dienst dieser beiden Institute stellen. Infolge einer Erkrankung an einem Gelenkleiden sah er sich genötigt, seine akademische Tätigkeit im Frühjahr 1887 einzustellen. Glücklicherweise gelang es der ärztlichen Kunst, ihn durch eine Kniegelenksoperation leidlich zu heilen, wenn auch sein rechtes Bein verkürzt wurde und steif blieb. Somit konnte er 1889 das ihm angetragene Amt des Vorstehers einer Meisterschule für musikalische Komposition an der Berliner Akademie der Künste übernehmen, jedoch musste er diese ihm sehr liebe Tätigkeit, zu der noch die Leitung der von ihm gegründeten ‚Musikalischen

---

gelehrten Fach zu einem Meister gebracht hätte, rühmt, dass er über jeden Gegenstand seine eigenen Gedanken gehabt, dass er besonders in der Geschichte der bildenden Kunst so zu Hause wie selten jemand gewesen sei. Sein reicher Geist erlaubte ihm eben nach allen Richtungen hin sich zu betätigen. Zu seinen Lieblingsschriftstellern gehörte Gottfried Keller, während er Ibsen mit beissendem Spott abfertigte. Von den zeitgenössischen Musikern verehrte er in den letzten 25 Jahren seines Lebens am meisten Brahms; bezeichnend für sein Verhältnis zu diesem ist, was er am 16. April 1893 an den ihm befreundeten Leipziger Verleger E. W. Fritzsch schreibt: „Ich bin auf der Reise nach Italien, leider nicht mit Brahms zusammen, der wohl heute nach Sizilien aufbricht. Ich habe in Wien schöne Stunden mit ihm zugebracht und mich wieder an der physischen und geistigen Unverwüstlichkeit und Kraft dieses nun Sechzigjährigen in tiefstem Herzen erfreut."

Gesellschaft' getreten war, leider auch bald wieder unterbrechen. Infolge eines immer bedenklicher auftretenden Herzleidens seiner Frau sah er sich gezwungen, mit ihr das milde Klima der Riviera aufzusuchen. Fast schien es, als ob Heilung noch möglich wäre. Das Ehepaar, dem Kinder versagt blieb, baute sich, seinen künstlerischen Neigungen entsprechend, ein herrliches Sommerhäuschen „Zum Abendrot" bei Heiden am Bodensee auf dem Wege nach Rorschach im schönen Kanton Appenzell, aber nur der Mann sollte sich der echt künstlerischen Harmonie des fertigen Hauses erfreuen, da ein Herzschlag im Januar 1892 dem Leben der Frau ein Ziel setzte. Eine unsagbar schwere Prüfung war es für ihn, als der unerbittliche Tod „ein Wesen von seiner Seite riss, eine Frau, diesem Manne die Frau nahm, die neben ihm hergegangen war, als seine Helferin in körperlichen Nöten, seine Teilnehmerin an Gedanken und Entwürfen, seine Begleiterin auf dem Klavier, seine zweite musikalische*) Seele, ein Geschöpf von solcher Holdseligkeit der äusseren Erscheinung, solcher Lieblichkeit und Liebenswürdigkeit an Seele und Gemüt, dass ihr körperliches und geistiges Bild unvergessen und unvergesslich in der Erinnerung aller fortlebt, die sie jemals gesehen, ihrem reizenden hannöverisch-deutschen Sprechen jemals gelauscht haben." (Wildenbruch.)

In rastloser, unablässiger Arbeit bekämpfte er nicht nur seinen Schmerz, sondern wurde wieder der heitere, glückliche Mensch, der er bis kurz vor seinem Tode dann geblieben ist. „Ein nicht genug zu preisendes Geschick war es, dass eine Freundin der Verstorbenen, Fräulein Helene Hauptmann, die Tochter des bekannten Thomaskantors und Komponisten Moritz Hauptmann, dem Hause des Witwers vorzustehen sich entschloss. Gründlich musikalisch gebildet, vermochte sie seine Interessen zu teilen. Vor allem aber war es ihre unverwüstliche Frische und Elastizität, ihre unvergleichliche Aufopferungsfreudigkeit und ihre von jedem Sauersehen freie, echte und tiefe Frömmigkeit, wodurch dem Vereinsamten ein milder, sonniger, fruchtreicher Lebensherbst geschaffen wurde!" (Fr. Spitta.) Sie war, wie er einmal schreibt, das brave Stahlfederchen, „das mein altes Uhrwerk treibt und in mitteleuropäischem Stand erhält". Er trat noch 1892 in sein Amt an der akademischen Meisterschule zurück und übernahm nach Bargiels Tod 1897 noch dessen Kompositionsunterricht an der

*) Sie war hervorragend musikalisch, Sängerin, ausgezeichnete Pianistin, Komponistin. Von ihr sind erschienen „Vierundzwanzig Volkskinderlieder, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte gesetzt" und (nach ihrem Tode) „Acht Klavierstücke". Eine Gedächtnisrede hielt auf sie der bekannte Leipziger Strafrechtslehrer Professor Dr. Wach, als Manuskript unter dem Titel „In memoriam" gedruckt. Sie glaubte an ihren Mann als Komponisten und litt öfters sehr darunter, dass seine Werke nicht die ihrer Bedeutung entsprechende Beachtung fanden.

Digitized by Google

Hochschule. Vor allem aber widmete er sich eifrigst der Komposition, und zwar betrachtete er, der sich, ohne aus der katholischen Kirche ausgetreten zu sein, doch ganz als Protestant fühlte, es nun als seine Hauptaufgabe, durch eigens dazu komponierte Werke den Kultus der evangelischen Kirche neu zu beleben und zu vertiefen. Im Sommer lebte er in seiner Villa „Abendrot", von wo aus er auch eifrig Ausflüge machte. Hier fanden sich ausgezeichnete Gelehrte und Künstler mit ihren Frauen ein, um seine edle Gastlichkeit zu geniessen, sich seines reichen Geistes und seiner idealen Menschlichkeit zu erfreuen; er bedurfte der intimen Geselligkeit, so lange er lebte. „Erst die letzten zwei Jahre seines Lebens wurden seine eigentliche innere Leidenszeit. Mit wahrer Seelengrösse hat er sie getragen, wie ein Held ankämpfend gegen qualvolle Schmerzen, dabei geistig tätig so lange, als nur möglich, und seinen feinen Humor behaltend bis in die letzten Tage. Im Frühjahr 1900 gab er seine Ämter endgültig auf und zog sich, von seinem Leiden, das die Form einer allgemeinen Gelenksentzündung angenommen hatte, Besserung suchend, nach Wiesbaden zurück, wo ihn am 9. Oktober 1900 der Tod ereilte." (E. Hauptmann.) Wenn er sich auch über den Ernst seiner Lage nicht getäuscht hatte, so hatte er doch unzweifelhaft seine Auflösung nicht so rasch erwartet, da er keine Bestimmung über sein Begräbnis getroffen. Somit wurde er, der zuletzt fast ausschliesslich für den evangelischen Gottesdienst gearbeitet, auf Ersuchen der Verwandten nach katholischem Ritus bestattet. Über dem Grab erhebt sich jetzt sein edles, den überaus gütigen, gefälligen und mildtätigen Mann verratendes Antlitz, das auf Wunsch seiner Freunde und Verehrer die Meisterhand des ihm eng befreundeten Adolf Hildebrand in Erz nachgebildet hat.

„Ob er dahingegangen ist mit Hinterlassung eines ihn und die Zeiten überlebenden Werkes?" fragt Wildenbruch. Er kennt offenbar nur wenige und vielleicht nur unbedeutende Tonschöpfungen Herzogenbergs, sonst würde er diese Frage nicht aufwerfen; denn nicht eins, sondern viele herrliche Werke hat Herzogenberg hinterlassen, die seinen Namen für ewige Zeiten in die Annalen der Musikgeschichte eingezeichnet haben. Wenn diese Werke bei Lebzeiten des Meisters nicht so populär geworden sind, wie man wohl erwarten konnte, so kam dies daher, dass er es verschmähte, für sich die Lärmtrommel zu rühren*) oder rühren zu lassen,

*) „Das Einzige, was mich von anderen Mitstreitern unterscheidet," schreibt er einmal an einen Herrn, der sich bemühte die Aufführung einer Symphonie Herzogenbergs im Leipziger Gewandhaus zu erreichen, „ist doch nur, dass ich eben nicht mitstreite, sondern meine Sache Gott anheimstelle." Weiter schreibt er: „hätte aber wirklich jedes Verdienst hienieden belohnt zu werden, so fände ich meine Belohnung — ausser in der eigenen unverwüstlichen Vergnügtheit — in der Anerkennung Einzelner, deren

Digitized by Google

dass er sogar nur wenige seiner Werke an die musikalischen Fachblätter zur Beurteilung sandte, dass er nur höchst selten für die Aufführung seiner Kompositionen sorgte. Allerdings hat er manches Werk geschrieben, dessen Perlen nicht an der Oberfläche ruhen, in das man sich vertiefen muss, um zum Genuss zu kommen. „Das Gerede aber, das man hier und da hört, als sei Herzogenberg ein gelehrter, aber trockener Contrapunktiker ohne Seele und Originalität, beweist nur, dass es von solchen ausgeht, die keine Neigung gehabt haben, diesem Manne nachzugehen, dessen Werke immer schöner werden, je länger man sie hört, und der sie keineswegs mühsam austüftelte, sondern vielfach mit einer Schnelligkeit produzierte, die an einen Händel und Mozart erinnerte. So ist die Partitur zu seinem Weihnachtsoratorium in nicht ganz einem Monat (September 1894) abgefasst worden." (Fr. Spitta.) Der grossen Menge freilich wird die Bedeutung seines Gesamtwirkens, das immer von einem ausserordentlich feinen Stil- und Formgefühl beherrscht ist, wohl noch längere Zeit verschlossen bleiben; doch wird die Zeit kommen, in der jeder halbwegs musikalisch Gebildete wissen wird, dass Herzogenberg zu den Berufenen gehört hat, dass ihm in der Musikgeschichte des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts ein Platz, wenn auch nicht neben, so doch bald hinter Brahms gebührt.

Zu dieser Erkenntnis beizutragen, sind die folgenden Ausführungen bestimmt.

„Aus seinen Werken sollt ihr ihn erkennen!" Bei einer Betrachtung seiner kompositorischen Thätigkeit ergiebt sich ganz von selbst die Trennung nach Instrumental- und Vokalmusik.

I. Herzogenbergs Instrumentalwerke.

Dem Reiz, grosse symphonische Werke für Orchester zu schreiben, hat sich Herzogenberg nicht entziehen können. Verhältnismässig früh ist er sogar daran gegangen. Sein op. 16 ist eine (auch im Arrangement für Klavier zu 4 Händen von A. Horn vorliegende) Symphonie „Odysseus", deren vier Sätze die Überschriften Irrfahrten, Penelope, Circe und die Freier tragen, sich also als Programmmusik einführen. Dieser Symphonie, die so sehr unter Wagners Einfluss steht, dass sogar Leitmotive darin zur Verwendung kommen, wird ein höchst wirksamer Orchestersatz und eine bedeutende Gestaltungskraft nachgerühmt. Für unsere Orchester

---

Urteil mir von Wert ist". — Zu diesen „Einzelnen" gehörte übrigens auch Hans von Bülow, über dessen Urteil Herzogenberg besonders erfreut war; an ihn schrieb er die bedeutungsvollen Worte: „Ganz aus der Luft lässt sich nichts greifen, und auch ich kann nicht plötzlich und unvermittelt ein wahres Wort gesprochen haben, dessen Sinn — mehr oder weniger zugänglich — in meinem ganzen Wesen läge".

Digitized by Google

scheint sie ebensowenig zu existieren wie die beiden Symphonieen streng klassischer Richtung, die Herzogenberg weit später veröffentlicht hat. Leider bin ich nicht in der Lage gewesen, mir auch über diese ein eigenes Urteil bilden zu können. Die erste dieser Symphonieen, op. 50, ist in c-moll. Kretzschmar sagt in seinem „Führer durch den Konzertsaal" Bd. I, 2 (3. Aufl. 1898) S. 651: „Der erste Satz dieser und der c-moll-Symphonie von Brahms haben in Idee und Ausdruck eine grosse Ähnlichkeit. Gleichwohl hat die Komposition des Jüngers ihren selbständigen Wert und ihre eigene Schönheit. Unter die Teile, welche in dieser Richtung am meisten hervortreten, rechnen wir die balladenartige Einleitung, die in der Weise Gades den nordischen Ton anschlägt, und das Scherzo. In ihm, das auch auf jene Einleitung poetisch sinnvoll zurückgreift, sind der Hauptsatz und das Trio in einer ganz neuen Art verbunden: die beiden Teile wechseln gleich von Anfang ab, Klausel für Klausel in malerischem Kontrast. Das Adagio, in der Anlage dem von Brahms zweiter Symphonie entsprechend, darf sich eines tief melodischen Zuges rühmen; der wie ein fremdes Bild eingerückte, freundliche Mittelsatz verrät ein eigenes Talent zu einem edel volkstümlichen Musikstil."

„Die zweite Symphonie von Herzogenberg (B-dur op. 70) teilt mit der ersten die Vorzüge einer durch und durch edlen Kunstrichtung. Sie übertrifft sie aber an originalem Farbensinn, in der Freiheit und Leichtigkeit der Contrapunktik und an Selbständigkeit der Erfindung. Die freundliche Natur ihres pastoralen und idyllischen Stimmungskreises, ihre oft köstliche Thematik würden dazu berechtigen, dieser zweiten Symphonie des Komponisten eine grössere Verbreitung zu versprechen. Ihr dritter Satz, in der ein artiger sanfter Humor sich originell durch die Pauke äussert, ist sogar eine Perle des Serenadenstils, eines R. Volkmann würdig. Leider aber fliesst auch hier der Strom der Töne zu ungleich an Wert und viel zu breit."

Konzerte für ein Soloinstrument mit Orchester hat Herzogenberg nicht veröffentlicht und wohl auch nicht geschrieben. Ein dreisätziges Konzert für Flöte, Oboe, Clarinette, zwei Fagotte und zwei Hörner mit Streichorchester ist 1879 im Leipziger Gewandhaus aufgeführt worden, aber nicht im Druck erschienen.

Für Orgel hat Herzogenberg nur wenige Werke veröffentlicht. Seine Orgel-Phantasie über die Melodie „Nun komm', der Heiden Heiland", op. 39, ist nicht für jedermanns Geschmack, sie ist vor allem zu akademisch gehalten; als weit gelungener oder vielmehr ansprechender gilt dagegen die Orgel-Phantasie über die Melodie „Nun danket alle Gott", op. 46. Auch die „Sechs Choräle für die Orgel", op. 67, sind mir leider nicht bekannt geworden.

Digitized by Google

Unter den Klavierwerken Herzogenbergs treffen wir wunderbarerweise keine Sonate an. Von den nicht gerade zahlreichen zweihändigen Klavierkompositionen (op. 3 Acht Veränderungen, op. 4 Vier Phantasiestücke) fesseln gleich die als op. 9 veröffentlichten „Phantastische Tänze" nachhaltig; obwohl sie eine gewisse Verwandtschaft vor allem mit Schumann und auch wohl mit Brahms zeigen, verraten sie doch andererseits einen entschieden ausgeprägten individuellen Charakter; es sind natürlich keine Tänze im eigentlichen Sinne; ein besonderer Reiz liegt übrigens in ihrer Rhythmik. Eigenartige Gedanken, interessante Verarbeitung und Entwickelung der zu Grunde liegenden Motive können den „Fünf Klavierstücken", op. 25 (seinem Freunde Edvard Grieg gewidmet; Notturno, Cappriccio, Barcarole, Gavotte und Romanze) nachgerühmt werden. Besonders die Gavotte (die wir unsern Lesern als Beigabe bieten; d. Schriftl.) dürfte sich viele Freunde erwerben und auch im Konzertsaal wirkungsvoll erweisen. Vielleicht noch mehr Eigenart und Selbständigkeit findet sich in den „Fünf Klavierstücken. Neue Folge", op. 37 (Impromptu, Scherzo, Gavotte, Andantino und Menuett). Eine dritte Folge der Klavierstücke, die als op. 49 Theodor Kirchner zugeeignet wurde, stellt nicht geringe Ansprüche an Spieler und Zuhörer; es sind 2 Präludien mit anschliessender Fuge und drei Fugetten. Eine Reihe feinsinniger „Variationen über das Menuett aus Don Juan" bietet op. 58. Die vierte Folge der „Klavierstücke", zwölf kleine Studien enthaltend, op. 68, war als eine Huldigung für Clara Schumann bestimmt. Sein letztes Klavierwerk, überhaupt seine letzte Veröffentlichung, op. 107, ist ein „Capriccio", das der vortrefflichen Klavierspielerin Emma Brandes, der Gattin seines Freundes, des Geh. Rats Prof. Engelmann, gewidmet wurde; sie hat seinerzeit in Konzerten z. B. die Gavotte aus op. 25 häufig gespielt.

Auch in vierhändigen Klavierkompositionen hat sich Herzogenberg mit Glück versucht; sie sind ebensowenig zahlreich als die zweihändigen. Op. 23 enthält „Variationen über ein Thema von Brahms" in einem geistig freien Stil. „Allotria" ist der Titel von 6 eigenartigen Stücken, die als op. 33 herauskamen. Da Freund Brahms Walzer in 2 Folgen schrieb, musste auch Herzogenberg seinem Beispiel folgen, wie die „Walzer" op. 53 und 83 beweisen. Eigenartig sind die unter dem Titel „Dainu Balsai" vierhändig gesetzten (op. 76) litauischen Volkslieder. Variationen in E-dur, B-dur und d-moll, die Herzogenbergs Meisterschaft auf dem Gebiet der Veränderungskunst wieder einmal zeigen, erschienen hinter einander als op. 84, 85 und 86. Endlich sei noch erwähnt, dass Herzogenberg seine beiden Symphonieen op. 50 und 70, wie sein Streichquintett selbst für Klavier zu vier Händen bearbeitet hat. Zu bedauern ist, dass er dies nicht auch mit seinen beiden Klavierquartetten gethan hat.

Digitized by Google

Damit komme ich auf Herzogenbergs Kammermusikwerke zu sprechen, die so bedeutend sind, dass eine eingehende Beschäftigung damit jedem Freunde der Kammermusik dringend ans Herz gelegt werden muss. Zunächst behandle ich die Werke, in denen das Klavier eine wesentliche Rolle spielt.

Den Reigen der vier Werke, die Herzogenberg für Klavier und Violine geschrieben hat, eröffnet die 1873 veröffentlichte Phantasie op. 14 (B-dur), die sich nicht ohne weiteres gleich dem Zuhörer in ihrem Aufbau und Gedankeninhalt erschliesst, noch deutliche Verwandtschaft mit den Werken der Romantiker, namentlich Schumanns, aufweist und geistig reife Interpreten und namentlich einen technisch fein geschulten Klavierspieler verlangt. Neun Jahre später (1882) sandte unser Autor, der sich mittlerweile immer mehr der streng klassischen Richtung zugewandt hatte, seine erste Sonate für Klavier und Violine, op. 32 (A-dur), mit der Widmung an Joseph Joachim in die Welt hinaus. Wenn auch diese Sonate, deren langsamer Satz die Bachstudien Herzogenbergs deutlich erkennen lässt, vor allem wegen ihrer Klarheit und Durchsichtigkeit empfehlenswert ist, so wird sie doch durch die zweite Sonate für Klavier und Violine in Es-dur, op. 54 (1887), eines der besten Werke Herzogenbergs, bei weitem übertroffen; namentlich das in spanischer Manier gehaltene Scherzo und das herrliche Adagio wirken begeisternd und erhebend. Einen unleugbaren Rückschritt bezeichnet dagegen die dritte 1892 veröffentlichte Violinsonate in d-moll, op. 78; sie ist mit Ausnahme des Finales ohne höheren Schwung, kein Erzeugnis frei schaffender, reicher Phantasie, sondern ein Produkt trockener Reflexion, freilich ausgezeichnet durch knappe und klare Form.

Zu den glücklichsten Eingebungen der Herzogenbergschen Muse gehören die drei Legenden op. 63 für Bratsche und Klavier, die auch in einer Übertragung für Violoncell und Klavier vorliegen; namentlich die erste, von zartester Poesie durchtränkte Legende ist ein Vortragsstück sondergleichen.

In seinen Werken für Violoncell und Klavier ist Herzogenberg nicht besonders glücklich gewesen; wie so viele andere Komponisten ist auch er daran gescheitert, dass er im allgemeinen das eigentümliche Klangverhältnis des Violoncells zum Klavier nicht genügend erkannt und berücksichtigt hat; auch fühlt er sich auf diesem Gebiet merkwürdig unfrei, arbeitet infolgedessen mehr mit dem Verstand, als dass er seine Phantasie frei walten lässt. Verhältnismässig wohlgelungen und klangschön ist das 1872 veröffentlichte Duo op. 12, dessen 3 Sätze besser wohl als Phantasiestücke zu bezeichnen gewesen wären. Von den drei Sonaten für Violoncell und Klavier ist die zweite, op. 64 (1890) in D-dur entschieden die gelungenste, jedenfalls diejenige, welche für den öffentlichen Vortrag am

Digitized by Google

meisten geeignet ist. Die erste, op. 52, in a-moll,*) die 1886 Robert Hausmann gewidmet worden ist, ist ziemlich spröde und leidet im Gegensatz zu den meisten anderen Kompositionen Herzogenbergs an zu grosser Breite. Mit der dritten Violoncell-Sonate op. 94 in Es-dur wollte er dem jungen Ehe- bezw. Brautpaar Robert und Helene Hausmann 1897 eine besondere Freude bereiten, allein ich finde es begreiflich, dass der ausgezeichnete Violoncellist auch diese Sonate, zumal sie weit schwieriger als die andere ist, nicht gern spielt, weil sie trotz mancher Feinheiten und schöner Gedanken direkt undankbar für das Instrument ist. Doch sollte trotzdem kein Violoncellist es unterlassen, sich auch mit den beiden Sonaten op. 52 und 94 bekannt zu machen.

Zwei Trios für Klavier, Violine und Violoncell hat Herzogenberg geschrieben; so grossartig das erste op. 24 (1877) in c-moll namentlich in seinen beiden Ecksätzen ist, so wirkt es doch erst bei näherer Bekanntschaft; ich gebe daher dem zweiten Trio op. 35 in d-moll,**) wohl einem der besten Werke Herzogenbergs, den Vorzug, da es von grosser Natürlichkeit der musikalischen Empfindung und frei von aller Sprödigkeit und Künstelei ist; im letzten Satz finden wir sogar wahrhaft volkstümliche Themen.

---

*) Reizend schreibt bei Übersendung dieser Sonate Herzogenberg am 31. Aug. 1886 an Professor Engelmann: „Was wir uns schreiben, sind nur Gelegenheitsgedichte oder -Wische, die gewöhnlich irgend eine äussere Veranlassung zum Vater haben. Heute z. B. möcht ich Sie daran erinnern, dass das Violoncell 4 Saiten hat, auf welchen man auch das neue Stück eines alten Freundes spielen kann, ohne den älteren Stücken älterer Freunde zu nahe zu treten. Allerdings kann's der Pietz [Spitzname des Professors E.] nicht ohne die Mietz [Spitzname der Frau Professor E.] machen; aber wie schön ist das auch wieder! So empfehle ich denn Euch beiden ausser den vielen Stücken, die die zweite Seite des Umschlages zur Schadloshaltung in Bereitschaft setzt, auch meines in a-moll, furioso sempre, ma con passione, einen wahren Waldteufel und kein Professorenstück, wie Ihr wohl erwartet! Sie werden vielleicht fragen, warum man dem feuchten Baryton, dem Liebling der Damen, solche Dinge zumutet? Ganz einfach, weil ich immer fand, dass kein Instrument so geeignet sei, den Grimm (manchmal das Grimmen) darzustellen, wie eben das Violoncell. Schon die Stellung des Spielers! Ist's nicht, als holzte er einen Feind, den er am Kragen gefasst, weidlich durch? Können Sie sich bei gewissen Passagen gewisser Virtuosen etwas anderes vorstellen als das Knirschen und Rasseln der ganzen Gehenna? In diesem Sinne also gehen Sie an die Arbeit und machen Sie mir keinen Vorwurf, da ich ja die Intention so offen eingestanden. Sollte irgendwo doch ein Lichtblick sein oder irgend etwas Ihnen gefallen, so tragen Sie mir's, bitte, nicht nach!"

**) Er schreibt 21. März 1884 an Prof. Engelmann, dem dieses Trio gewidmet ist: „Da ist nun das bewusste bekannte Trio, und ich möchte eine ganz lange Rede dazu halten, in drei Teilen und einer Einleitung, habe aber leider nicht die Zeit dazu! Wenn es Ihnen beiden missfällt, bin ich einmal wirklich sehr traurig, weil es mir

Sehr beachtens- und bemerkenswert ist das Trio für Pianoforte, Oboe und Horn op. 61 (1889), in dem die Blasinstrumente auch durch Violine und Bratsche bezw. Violoncell ersetzt werden können. Durch den Charakter und den Umfang der beiden Blasinstrumente waren Herzogenberg gewisse Beschränkungen auferlegt, die einem weniger musikalischen und technisch geschulten Komponisten leicht verhängnisvoll hätten werden können. Ihm aber ist es gelungen, ein liebliches, musikalisches Idyll zu schaffen, das an natürlicher Fröhlichkeit und harmonischer Einheit seinesgleichen sucht; man glaubt sich darin in die sonnigen Gefilde Arkadiens versetzt.

Ebenso beachtenswert, den Brahmsschen Klavierquartetten wohl fast gleichwertig, sind die beiden Quartette für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncell Herzogenbergs. Das erste op. 75 in e-moll (1892 veröffentlicht) ist kurz vor und nach dem Tode seiner Frau geschrieben, um seinem gequälten Herzen Luft zu machen. Er schreibt darüber am 3. Febr. 1892 an die ihm nahestehende Frau Professor Engelmann: „Werden die Hymnen, die mein ganzes Innere erfüllen und durchhallen, jetzt auch noch durch schmerzlichstes Mitleiden getrübt, so werden sie doch die Herrschaft in mir bewahren. Nicht dass ich ohne Lisl leben muss, sondern dass sie litt und starb, ist der wütende Jammer, der mich noch erfasst; lasst die gütige Zeit diese Bilder, bei denen mir das Herz blutet, leise in die Ferne rücken, dann sollt Ihr sehen, dass ich nicht Schiffbruch gelitten habe — was wäre denn an einem so grenzenlosen Glück, wie ich es genossen, wenn es nicht abfärbte, wenn es durch Tod und Trauer zu vernichten wäre — . . . Doch genug, genug! Ich missbrauche Eure Freundschaft allzu sehr und halte Monologe. Viel besser, ich schicke Euch ein Quartolog, ein Stück, was ich sonst noch niemandem zeigen möchte. Ihr seht an den Datums, wann es entstanden; geheimnisst aber nicht zu

unverzeihlich ans Herz gewachsen ist, und mich nichts so sehr freuen würde, als wenn Sie beide mir einmal auf ein vielleicht gar zu ‚persönliches' Gebiet aus freien Stücken folgen würden!

„Mit dem Pathos ist's eine gar zu eigne Sache! Wie schwer hält's, bis man nur einmal von einem ausgewählten kleineren Kreis die Erlaubnis dazu bekömmt — und dann erst das Publikum! Aufs Publikum verzichtet man ja gern, wenn man ein paar gute Leute hinter sich hat; ist dies aber auch nicht der Fall, dann bleibt einem nur das eigene Bewusstsein — wenn man eins hat!

„Spielen Sie's, bitte, ein paarmal (gleich ein paarmal) durch, ehe Sie was sagen; das Zusammenspiel macht alles bei diesem Stück, da die Melodie meist in den Streichinstrumenten liegt Der Klavierpart kann Ihrer Frau leider keinen Spass machen; entweder macht er bloss so dudel-dudel-dudel oder ist gleich recht knüffig schwer und gar nicht ein bischen unterhaltend (wie das kleine Bläserstück) — sie soll mir's nicht nachtragen!" — [Mit dem kleinen Bläserchor ist wohl das Quintett op. 43 gemeint.]

Digitized by Google

viel hinein und heraus: das Trio des Scherzos z. B. ist entstanden, als mir die Glieder vor Aufregung und Entsetzen schlotterten: an dem Tage verlor sie auf 5 Stunden das liebe wonnige Augenlicht! Vielleicht versteht Ihr das Finale am ehesten — doch nein, Ihr saht sie ja nicht wie eine Braut unter Rosen lang ausgestreckt liegen, schön, jung und lieblich — eine Verlobung für die Ewigkeit!" Grosszügiger und packender, aber aus weniger feinem Holz geschnitzt ist das für öffentliche Aufführungen besonders zu empfehlende zweite, Brahms gewidmete Klavierquartett op. 95 (erschienen 1897) in B-dur.

Aus dem Ende der ersten Schaffensperiode Herzogenbergs stammt das auf Schubert und Schumann hinweisende einzige Quintett, in C-dur, das er für Klavier, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell als op. 17 im Jahre 1876 veröffentlicht hat; es ist eins jener Werke, die auf die Zuhörer sofort einwirken und den Ausführenden, je öfter sie es spielen, desto lieber werden. Die Behandlung der Instrumente in diesem Quintett, das verdiente, Gemeingut aller Musikfreunde zu werden, ist eine überaus glückliche. Dieselbe gelungene Instrumentalbehandlung ist auch dem in Herzogenbergs bester Schaffenszeit entstandenen Quintett op. 43 für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott, das, wie die Vorbilder Mozarts und Beethovens, in Es-dur steht, nachzurühmen; nirgends tritt hier das Klavier zu Ungunsten der Blasinstrumente hervor, diese, besonders das etwas bevorzugte Horn, können sich völlig frei und ungehindert in ihrer Klangwirkung entfalten. Ein ungemein frischer Zug steckt in diesem melodieenreichen, in seiner äusseren Form knapp und übersichtlich gehaltenen Werk, dem der Verleger (C. F. Peters, Leipzig) wohl eine Übertragung der Clarinetten- und Hornstimme für Violine bezw. Bratsche hätte beifügen sollen. Bei der neuerdings wieder in Aufnahme gekommenen Vorliebe für Blaskammermusik darf dieses Quintett wohl mit Bestimmtheit darauf rechnen, aus seinem Dornröschenschlaf demnächst zu frischem und dauerndem Leben erweckt zu werden.

An Kammermusikwerken nur für Streichinstrumente besitzen wir von Herzogenberg 2 Trios, 5 Quartette und 1 Quintett.

Wenn man bedenkt, wie herrliche und klangschöne Streichtrios für Violine, Bratsche und Violoncell Beethoven geschaffen hat, so muss es direkt Verwunderung erwecken, dass sein Beispiel verhältnismässig gar keine Nachahmung gefunden hat. Es war eine glückliche Idee von Herzogenberg, an jene Vorbilder anzuknüpfen, und es ist ihm in der That gelungen, uns zwei Streichtrios (op. 27 A-dur und F-dur, 1879 veröffentlicht) zu schenken, die nicht bloss eine wesentliche Bereicherung dieser so schwach vertretenen Literaturgattung darstellen, sondern an und für sich als rein musikalische Produkte von bleibendem

Digitized by Google

Wert sind. Daher sollten sich Liebhaber der Kammermusik mit ihnen eingehend befassen; beide Trios dürften auch, wenigstens bei einem der klassischen Richtung zugewandten Konzertpublikum, eine günstige Aufnahme finden.

Das gleiche günstige Prognostikon kann auch den 5 Streichquartetten gestellt werden, mit denen Herzogenberg gezeigt hat, dass er auf diesem, anerkanntermassen immens schwierigen musikalischen Gebiet nicht nur seinen Mann steht, sondern direkt ausgezeichnetes geleistet hat. Bereits das erste 1876 veröffentlichte Streichquartett op. 18 in d-moll, das sich noch zur romantischen Schule bekennt, ist gleich in hohem Grade geeignet, nachhaltiges Interesse zu erregen. Delikat feine Ausarbeitung und eine Fülle origineller Gedanken sind in den 3 Streichquartetten op. 42 (g-moll, d-moll und G-dur) niedergelegt, die Herzogenberg 1884 „seinem hochverehrten Freunde Johannes Brahms" zugeeignet hat. Das dritte, sehr knapp und präcis gehaltene dieser Quartette ist von jener Klarheit und Durchsichtigkeit, die wir als klassisch zu bezeichnen pflegen, sein Gedankeninhalt ein reicher und durchaus natürlich fliessender. Dagegen gehört das f-moll-Quartett op. 63, das Meister Joachim und seinen Quartettgenossen 1890 gewidmet worden ist, zu denjenigen Werken Herzogenbergs, bei welchen man die Arbeit mehr bewundert, als sich zu seinem Inhalt hingezogen fühlt. Zu den besten und reifsten Kompositionen Herzogenbergs ist dagegen unstreitig das allgemein als hochbedeutend anerkannte Streichquintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell in c-moll op. 77 (1892 herausgegeben) zu rechnen; es zeichnet sich durch Grösse der Gedanken, Abgeklärtheit und Formvollendung, sowie auch durch famose Ausnutzung der Klangwirkungen der Instrumente aus. Da dieses herrliche Werk auch in vierhändiger Klavierbearbeitung vorliegt, so steht seiner Verbreitung in weitere Kreise glücklicherweise nichts entgegen; es ist ganz besonders geeignet, für seinen Schöpfer Propaganda zu machen.

Alle Kammermusikwerke Herzogenbergs, deren technische Ausführung besseren Dilettanten kaum Schwierigkeiten bereiten dürfte, sind Zeugen seines ungemein feinen Stilgefühls, seiner grossen Begabung für musikalische Architektur und seiner spielenden Beherrschung des Contrapunktes, den er so virtuos wie nur sehr wenige zu behandeln weiss; mitunter mutet er freilich in seinen Durchführungen den Hörern reichlich viel zu und wird dann auch trocken. Seine grosse Vorliebe für die Variationenform, in der ihm von gleichzeitigen Komponisten nur Kiel und Brahms ebenbürtige Rivalen sind, zeigt sich in der 3. Violin-, in der 1. und 3. Violoncellsonate, im 1. Klaviertrio, in dem 1. und 3. der Streichquartette op. 42 und endlich in dem Streichquintett.

Auf keinen Fall verdienen Herzogenbergs Kammermusikwerke jene Teilnahmlosigkeit, die ihnen leider noch immer selbst von unseren ersten

Digitized by Google

Kammermusikvereinigungen und auch bedauerlicherweise von den Dilettanten entgegengebracht wird. Verhältnismässig bekannter sind seine Vokalschöpfungen, namentlich seine Kirchenoratorien geworden, die wir nunmehr kurz betrachten wollen.

II. Herzogenbergs Vokalwerke.

Eine grosse Anzahl von Liedern für eine Singstimme mit Klavierbegleitung hat Herzogenberg geschrieben; eine Auswahl von 20 der besten in Ausgaben für hohe und tiefe Stimme enthält das Herzogenberg-Album, das bei Rieter-Biedermann in Leipzig, dem Hauptverleger seiner Werke, erschienen ist; einzelne der schönsten Balladen aus verschiedenen seiner Werke finden sich im 3. und 4. Bande seiner „Balladen und Romanzen". Besonders gern hat sich H. durch alte Volksliedertexte zu deren Neuvertonung anregen lassen; auch ist es ihm meist gelungen, den hierfür nötigen volkstümlichen Ton gut zu treffen; man merkt hieraus, dass seine Wiege in der gesangsfreudigen Steiermark gestanden hat, wo jeder Bursche musikalisch ist. Auf geistvolle Begleitung legt Herzogenberg mit Recht ein grosses Gewicht. In seinen späteren Liedern zeigt er sich von Brahms vielfach beeinflusst. Im allgemeinen kann seinen Liedern feine Gestaltung, gesunde Melodik und Harmonik nachgerühmt werden; Verzerrungen und Übertreibungen sind ihm fremd; in seinen Balladen findet man sogar eine grosse Gestaltungskraft und ein entschiedenes Talent der Charakteristik. Trotz aller dieser Vorzüge scheint für unsere Sänger und Sängerinnen der Name Herzogenberg nicht zu existieren; wenigstens hier in Berlin fungiert sein Name kaum auf den Programmen trotz zahlloser Liederabende. Ich kann hier natürlich nicht auf einzelne Lieder eingehen, obwohl dies eine sehr dankbare Aufgabe wäre, und beschränke mich auf eine bibliographische Zusammenstellung*) seiner Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung und erwähne noch die vier „geistlichen

*) op. 1 Sechs Lieder; op. 2 Der verirrte Jäger. Ballade von J. v. Eichendorff für eine tiefe Stimme; op. 8 Neun Volkslieder (sehr poetisch; besonders empfehlenswert „Jungbrunnen", „Rosengarten", „Die Lind' im Thal"); op. 29—31 je Fünf Lieder (von bleibendem Wert); op. 40 Vier Gesänge; op. 41 Sieben Lieder; op. 44 (8) Gesänge und Balladen (No. 8 „Der letzte Pfalzgraf" auch mit Begleitung von kleinerem Orchester); op. 45 Sieben serbische Mädchenlieder (sehr graziös und humorvoll); op. 47 Drei Romanzen; op. 48 Sieben Lieder (darunter „Die Rose" und „Trost"); op. 51 Das Herz von Douglas. Ballade (bedeutend); op. 65 Drei Balladen (Mondwanderung; Das Burgfräulein von Windeck; Gotentreue); op. 66 Der Musikant. Liederreihe von Eichendorff; op. 69 Vier Gesänge; op. 91 (Sechs) Elegische Gesänge; op. 96 Vier Gedichte; op. 97 Fünf Lieder; op. 100 Vier Balladen; op. 101 Sechs Balladen; op. 105 (Sieben) Elegische Gesänge (II. Folge).

Digitized by Google

Gesänge" op. 89 für eine hohe Stimme mit Begleitung von Violine und Orgel als für Kirchenkonzerte geeignet.

Für zwei Singstimmen mit Klavierbegleitung hat Herzogenberg nur die (9) Duette für Sopran und Tenor op. 38 und die drei Duette für Sopran und Bariton op. 74 veröffentlicht, geistvolle Zwiegesänge, die musikalisch durchaus sichere Interpreten verlangen; op. 38 ist durch knappe, klare und übersichtliche Form ausgezeichnet; die auf ungarische und litauische Volksliedertexte komponierten Duette haben einen durchaus ungesucht volkstümlichen Charakter; als besonders gelungen sei noch No. 7, das Rückertsche Tanzlied „Eia, wie flattert der Kranz" hervorgehoben.

Eine eigenartige Gabe sind die „Fünf Canons" (aus den neugriechischen Liebes-Skolien von Goethe) für drei Solo-Soprane oder Chor mit oder ohne Begleitung des Klaviers, op. 79. Ihnen seien hier die „Sechs Mädchenlieder" von Paul Heyse für dreistimmigen Frauenchor (Sopran, Mezzosopran und Alt) mit Klavierbegleitung, op. 98 angereiht. Vielleicht noch geeigneter für unsere Frauenchöre sind die vorzüglich gesetzten und prachtvoll klingenden „Lieder und Romanzen" für vierstimmigen Frauenchor op. 26, die sowohl a cappella wie mit Klavierbegleitung ausgeführt werden können; und angesichts derartiger Perlen hört man die Dirigenten der Frauenchöre immer klagen, dass ihnen nur minderwertige Literatur zur Verfügung steht!

Für Männerchor hat Herzogenberg nur eine kürzere Komposition veröffentlicht, den tief innerlichen „Begräbnisgesang" mit Tenorsolo op. 88, der sowohl a cappella als auch mit Begleitung von vier Hörnern, drei Posaunen und Tuba gesungen werden kann; dass er gar keine Beachtung gefunden hat, ist eine betrübende Tatsache.

Für vier gemischte Solostimmen mit Klavierbegleitung besitzen wir die vier Notturnos (Gedichte von Eichendorff) op. 22, von denen das dritte besonders gelungen ist, und die „Drei Gesänge" (Dichtungen von Fr. Hebbel) op. 73, jeder ein kleines Kunstwerk; vor allem ist das reizend-feine „Vöglein", das auch eine besonders reizvolle Begleitung hat, sehr ansprechend; grossartig wirkt auch das warm empfundene „Meeresleuchten", während das hymnenartige „Nachtlied" seine Schönheiten vielleicht nicht ohne weiteres erschliesst. Diese Werke verdienen sicherlich neben den entsprechenden von Brahms einen Platz.

Nicht klein ist die Zahl der Gesänge für gemischten Chor a cappella. In den „Sechs Liedern" op. 10 ist jede Stimme möglichst selbständig behandelt, begegnet einem manches harmonisch Nicht-Gewöhnliche, ja Interessante, ist die Melodik immer nobel; am gelungensten und klangschönsten ist der „Kehraus" (Fr. v. Eichendorff), ein schauerlich-phantastisches Stimmungsbild. Nicht genug kann op. 28 empfohlen werden:

Digitized by Google

„Zwölf deutsche geistliche Volkslieder". Sie sind durchaus volkstümlich gehalten, in ihrer äusseren Form sehr abgerundet und dabei von seltener Sangbarkeit. Bei der oft Bachs Wege wandelnden Bearbeitung der alten Melodieen hat H. den entsprechenden, archaisierenden Charakter aufs beste getroffen, ohne jemals trocken zu werden. Sehr ausdrucksvoll ist das choralartige „geistlich Lied der Königin Maria von Ungarn"; das reizende „Kindelwiegenlied" ist in der Weise einer Choralfiguration durchgeführt. Eigenartig ist das zarte, meist nur dreistimmige Lied „Die arme Seele", sehr stimmungsvoll das zu einer Art Fuge verarbeitete „Weihnachtslied". Am gelungensten ist sicherlich das kraftvolle „Sankt Nepomuk", das wie auch „Feldersegen" und „Maria am Kreuze" Variationenform hat. Ein Pendant zu diesen geistlichen Volksliedern, die immer ein dankbares Publikum finden werden, ist op. 35: „Zwölf deutsche Volkslieder", ein Werk, so recht geeignet, den altdeutschen Melodieen neue Freunde zu erwerben. Hier ist Herzogenbergs Bearbeitung eine weniger kunstvolle als in op. 28: „er beschränkt sich hier mit wenig Ausnahmen auf ein einfaches Hinzufügen dreier Stimmen zur gegebenen Melodie, die fast immer im Sopran liegt." Die meisten dieser Lieder „atmen freundliches, liebliches Empfinden. Das harmonische Gefüge erinnert trotz mancher modernen Wendungen an die alte madrigalische Weise eines Eccard, Hasler, Lechner und anderer Meister. Allerhand feine Nachahmungsbildungen beleben die Stimmführung ohne Aufdringlichkeit." Hervorgehoben seien als zur Aufführug besonders geeignet: „Birebaum", „Es geht ein' dunkle Wolken 'rein", „Der Mond, der steht am höchsten". — Ein hervorragendes, bedeutendes Werk ist op. 34, der für den Leipziger Bach-Verein komponierte „Psalm 116, Das ist mir lieb", der in 3 Sätze in strengem Stil zerfällt und durch Mannigfaltigkeit und Reichtum der Kadenzen sich auszeichnet. Jede Stimme ist darin selbständig geführt; „niemals erscheinen die contrapunktischen Formen an sich merkbar oder gar aufdringlich; der Komponist handhabt sie wie ein fertiger Dichter den Reim: leicht und effektvoll". Eine meisterhafte Satzkunst bekunden ferner die „Sechs Gesänge" op. 57, die zur Hälfte fünf- und sechsstimmig sind. Weihevoll ist „An die Mutter Natur" (Rückert); entzückend in seiner Lieblichkeit, Reinheit und Knappheit das ganz modern gehaltene Lied „Die Bekehrte", sehr ausdrucksvoll „Ungeduld" (Goethe). „In der Nacht" mutet wie ein altes Madrigal an; frisch, fast übermütig klingt das „Brautlied"; in dem besonders reifen „Weihnachtslied" ist die Stimmung vortrefflich getroffen. Reife Gaben aus Herzogenbergs letzter Schaffensperiode sind die für den evangelischen Gottesdienst bestimmten „liturgischen Gesänge". Die drei in op. 81 vereinigten (No. 1 Zur Adventszeit, No. 2 Zur Epiphaniaszeit, No. 3 Zur Passionszeit) sind speziell für die akademischen

Gottesdienste zu Strassburg i. Els., die sein Freund Prof. Dr. Friedrich Spitta leitete, bestimmt. Eine 4. Nummer „Zum Totensonntag" erschien als op. 92, eine 5. „Zum Erntefest" als op. 99, doch ist diese nicht für Chor a cappella, sondern für Gemeindegesang, Chor und Orgel komponiert. Ebenso ausgezeichnet, „von einer aussergewöhnlichen Grösse des Wuchses, einzig in ihrer Art in der neueren Musikliteratur" sind die „Vier Choral-Motetten" op. 102 (No. 1 „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn"; No. 2 „Soll ich denn auch des Todes Weg und finstre Strassen reisen"; No. 3 „O Traurigkeit, o Herzeleid"; No. 4 „Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen") und die „Vier Motetten" op. 103 (No. 1 vierstimmig „Lobe den Herrn, meine Seele"; No. 2 fünfstimmig „Komm heiliger Geist"; No. 3 zweichöriger Dialog „Ist doch der Mensch gar wie nichts"; No. 4 achtstimmig „Wohl dem, der den Herrn fürchtet").

Ein sehr eigenartiges, ansprechendes, liebenswürdiges, humorvolles und genussreiches Werk ist das „Deutsche Liederspiel" für Solostimmen (Sopran und Tenor) und gemischten Chor mit Begleitung von Klavier zu vier Händen, op. 14; wenn auch einige der darin enthaltenen 10 Lieder vielleicht etwas zu breit angelegt sind, so verfehlt das ganze Werk doch nie seine Wirkung selbst auf anspruchsvolle Zuhörer; es ist wohl dasjenige Opus Herzogenbergs, welches bisher die meisten Aufführungen erlebt und seinen Namen zuerst in weitere Kreise getragen hat. Die Krone dieses Werkes ist unstreitig der Chor No. 4 „Zwei Herzen im Leben gar schön sich ergeben". Trotzdem dieses Liederspiel im allgemeinen durchaus modern gehalten ist, finden sich doch Stellen, in denen der altdeutsche Vokalstil nachgeahmt ist; so gleich in dem ersten Chor „Wir sollen hohen Mut empfahn". In dem Duett (No. 5) „Morgen muss ich fort von hier" pulsiert dramatisches Leben.

Wenn wir nunmehr zur Betrachtung der grösseren Gesangwerke, die Herzogenberg für Chor mit Begleitung des Orchesters komponiert hat, übergehen, so erregt gleich das erste derartige Werk, in dem er auch als Dichterkomponist uns entgegentritt, wegen der sicheren Beherrschung grosser Formen und Mittel nachhaltiges Interesse. Es ist dies die dramatische, noch in Graz entstandene Cantate „Columbus" für Soli, Männerchor, gemischten Chor und Orchester op. 11, in der unverkennbar der Einfluss Richard Wagners zu spüren ist. Man kann diese Cantate als ein echtes Produkt der Sturm- und Drangperiode H.s bezeichnen. „Die Musik ist nicht arm an schönen, bedeutenden Zügen, doch darf sie nicht mit dem Massstabe der späteren Werke H.s gemessen werden, insofern sie weder den durchweg logischen und formschönen Aufbau, noch das tiefinnerliche Empfinden, noch auch den Gedankenreichtum der Erfindung zeigt. Vieles in ihr wendet sich mehr nach aussen und

kommt auch mehr von aussen. So lässt sie auch die völlige Stileinheit vermissen und zeigt Originalität nur episodenweise.“ (Spengel.) Auf dramatische Begabung Herzogenbergs berechtigt unstreitig die Scene (VII) zwischen dem aufrührerischen Bootsmann, dem treuen Anhänger des Columbus Fernando und dem Chor, noch mehr der schwungvolle Trink- und Rachechor der Matrosen (XII) zu schliessen; Herzogenberg war sich dieser Beanlagung wohl bewusst; er trug sich bald nach dem „Columbus“ mit der Idee einer Oper, wie sich aus dem im Nachlass gefundenen, von ihm selbst gedichteten Text erkennen lässt, aber, wenn er auch später in Berlin auf den Opernplan wieder zurückkam, so gelangte er doch nicht zur Ausführung. Möglich, dass auf ihn hierbei das Beispiel von Brahms bestimmend eingewirkt hat.

Erst geraume Zeit nach dem „Columbus“ schuf Herzogenberg wieder grössere Chorwerke, die nunmehr von einer wunderbaren musikalischen Architektonik, überaus klaren Contrapunktik und eigenartigen Melodik und Harmonik sind, freilich des öfteren den Einfluss von Brahms aber nicht im entferntesten den Wagners verraten. Es sind dies die Ode „Der Stern des Lieds“ (aus einer Dichtung von Rob. Hamerling), op. 55 und „Die Weihe der Nacht“ mit Altsolo (Dichtung von Fr. Hebbel), op. 56, die für Konzertaufführungen nicht genug empfohlen werden können; beide Werke weisen auch eine eigenartige, bedeutungsvolle Orchestereinleitung auf. Kleinere Dimensionen hat op. 59, „Nannas Klage“ [um Baldurs Tod] (Dichtung von W. Jordan) für Sopran- und Altsolo, kleinen Chor und Orchester: „hoffnungslose, sterbensbange und doch frühlingsliebliche Sehnsucht durchzieht die Musik.“

Zu den drei letzten vorwiegend lyrischen Werken steht in gewissem Gegensatz der heroische, an das Brahmssche Triumphlied und auch an Mendelssohn bisweilen erinnernde, aus sieben Sätzen bestehende Psalm 94 „Herr Gott, die Rache ist“ für vier Solostimmen, Doppelchor, Orchester und Orgel, op. 60. „Ein Doppelchor von majestätischer Würde schildert zum Schluss die Pracht und die Herrlichkeit des Königs der Welten. Die Form der einzelnen Musikstücke ist in diesem Werke ausserordentlich mannigfaltig; sie wächst aus dem Gedanken heraus, bindet sich an keine anderen Normen als die der harmonischen, rhythmischen und logischen Symmetrie, ist überall von der grössten Klarheit und Übersichtlichkeit. So ist z. B. der Schlusssatz des Psalms wohl als eine Tripelfuge zu bezeichnen, doch haben Anfang und Schluss vielmehr den Charakter einer freien Phantasie über das Hauptmotiv der Fuge. Das eigentliche Thema erscheint zunächst in einem Nebensatz, wo es vierstimmig einmal durchgeführt wird, sich mit einem zweiten Thema, dem Motiv der Einleitung, dann vereinigt, einem neuen Nebensatz Platz macht, bis endlich in der

Digitized by Google

Haupttonart die drei Themen zusammenschmelzen, wobei alles sich verengt und verdichtet. Ein kurzes Amen bildet die letzte Coda." (Spengel.)

Weniger grossartig angelegt, aber von durchaus gesunder, frischer Wirkung ist der für vierstimmigen Chor mit Orchester (Orgel ad libitum) komponierte „Königs-Psalm" op. 71. „Er ist ohne Unterbrechung zu singen, gliedert sich aber in vier Sätze, deren letzter eine variierte Wiederholung des ersten ist."

Eine Einfachheit sondergleichen, die nur bei einer vollkommenen Beherrschung der musikalischen Formen möglich ist, herrscht in dem Requiem für vierstimmigen Chor und Orchester (Orgel ad libitum) op. 72, von dem Philipp Spitta gelegentlich einer Aufführung in Leipzig sagt, er habe die Überzeugung mit sich fortgetragen, dass die deutsche Kunst um ein hervorragendes Werk reicher geworden sei. Dass Herzogenberg in diesem Requiem auf die Mitwirkung von Solostimmen verzichtet, erhöht nur die weihevolle Stimmung; das Orchester stützt nur den vier- bis sechsstimmigen Chor im allgemeinen und erhält nur im ersten und letzten Satze grössere Selbständigkeit. Das „Sanctus" ist übrigens in offenbarer Anlehnung an den gleichen Satz in Bachs h-moll-Messe geschrieben. Dieses Requiems sollten unsere grösseren Chorvereine sich öfters wieder annehmen.

Stellt dieses Requiem, wie auch besonders die dem Andenken Philipp Spittas gewidmete „Messe" für Soli, Chor und Orchester (Orgel ad libitum), op. 87 keineswegs reine Konzertmusik dar, enthalten beide Werke vielleicht noch manche spezifisch katholische Auffassung, so streift Herzogenberg diese völlig ab in den Tonschöpfungen, die er nach dem Tode seiner Frau, ohne offen zum Protestantismus überzutreten, für den evangelischen Gottesdienst geschaffen hat; so gleich in der „Totenfeier", Cantate für Soli, Chor, Orchester und Orgel, op. 80. „Indem er die Bibelsprüche, welche der Pfarrer beim Begräbnis seiner Frau gebraucht, verbunden mit Strophen evangelischer Kirchenlieder, zu einem Ganzen zusammenfügte, dessen Vollendung im Unterschied von dem losen Gedankengefüge in dem Brahmsschen deutschen Requiem für jeden unbefangen Urteilenden auf der Hand liegt, schuf er sich den Text zu einer evangelischen Kirchencantate, deren wahrhaftig mit seinem Herzblut geschriebene Musik die Kennzeichen eines Lebens trägt, das kein Können und kein Talent schaffen oder ersetzen kann." (Fr. Spitta.)

Eine noch köstlichere Gabe für die evangelische Kirche sind die drei Kirchenoratorien Herzogenbergs. Über deren Wesen hat er sich selbst in der ausführlichen Analyse seiner „Passion" ausgesprochen.

Doch wir sind damit schon auf die „Passion" gekommen, während das erste der Kirchenoratorien Herzogenbergs „Die Geburt Christi" ist. (Text aus Worten der heiligen Schrift und geistlichen Liedern" zusammen-

gestellt von Friedrich Spitta; für Solostimmen, gemischten Chor und Kinderchor mit Begleitung von Harmonium, Streichinstrumenten und Hoboe und für Gemeindegesang und Orgel, op. 90.) Dieses Werk, das an die Ausführenden nicht grosse Ansprüche stellt, ist verhältnismässig oft zur Aufführung gekommen und hat grossen Anklang gefunden, wobei natürlich die Verarbeitung der volkstümlichen Weisen mitgeholfen hat. Wunderbar ist der kindlich-naive Ton in gewissen Partieen getroffen, eigenartig die zur Charakteristik der Hirten verwendete Partie der Oboe. Aber es fehlt auch nicht an Stellen von monumentaler Grossartigkeit; hierzu gehört z. B. der gewaltige neunstimmige Schlusschor „Also hat Gott die Welt geliebt", in dem der Choral „Er ist auf Erden kommen arm" als cantus firmus verwendet ist.

„Die Passion" (für Solostimmen, Chor, Streichorchester, Harmonium, Gemeindegesang und Orgel, op. 93) zerfällt in zwei Teile; der erste, der für den Gründonnerstag bestimmt ist und etwa eine Stunde dauert, umfasst die Fusswaschung, das Abendmahl und das Hohepriesterliche Gebet; der zweite für den Charfreitag berechnete Teil, der $1^1/_2$ Stunde erfordert, enthält die Gefangennahme, die Verhöre und die Kreuzigung. Über diese Passion fällt ein so kompetenter Beurteiler wie Carl Krebs im 92. Bande der „Deutschen Rundschau" S. 138 folgendes Urteil, dem ich nur beistimmen kann: „Zwischen Mittel und Zweck herrscht in diesem Werke glücklicherweise das umgekehrte Verhältnis, wie sonst häufig bei modernen Kompositionen. Dem inneren Reichtum steht eine ausserordentliche Bescheidenheit der ausführenden Organe gegenüber ... Der Oratorienkomponist von H. ist an Bach gross geworden, hat seine Eigenart an Bachs Kunst gestärkt und geläutert. Von ihm hat er nicht nur die Art des polyphonisch belebten Aufbaues seiner Chöre, sondern auch die Kunst, Choralzeilen in das Zusammenwirken der Singstimmen beziehungsvoll einzuflechten ... Überhaupt gehen Anschauung und Empfindung in dem ganzen Werke harmonisch Hand in Hand ... Die Kühnheit und Kraft der Modulation, die herzbewegliche Melodik lässt sich in Worten schlecht schildern ... So haben wir denn in von Herzogenbergs ‚Passion' wieder einmal ein vollwertiges, hocherfreuliches Kunstwerk, an dessen Schöpfung Herz und Geist gleich stark beteiligt sind, und in dem sich wahrhaft religiöses Empfinden mit höchster Meisterschaft im Tonsatz aufs schönste vereinigt."

Das dritte Kirchenoratorium, das H. für Solo, Chor, Orchester, Gemeindegesang und Orgel geschaffen hat, ist die „Erntefeier" op. 104. Es zerfällt in eine Einleitung, das eigentliche Erntedankfest, das von dem Choral „Nun danket alle Gott" beherrscht wird, und in drei Abteilungen, Jugend, Lebenshöhe, Greisenalter, in dem der Schnitter Tod endlich erntet.

Digitized by Google

Dieser dritte Teil, über den eine Dies irae-Stimmung liegt, ist von ergreifendster Wirkung, das ganze Werk so recht geeignet, den Namen Herzogenbergs der Nachwelt zu überliefern, da es von seinem ausserordentlichen technischen Können, seinem feinen und abgeklärten Kunstgeschmack und seiner warmen Empfindungsgabe zeugt.

Den Solostimmen sind dankbare Aufgaben zugefallen, namentlich in den beiden Quartetten; trotzdem möchte ich doch den Chören den Vorzug geben; gleich der erste Chor (No. 6) „Kommt und lasset uns wohl leben" ist in der Stimmung brillant getroffen; ergreifend wirkt (No. 9) „Wohl dem, der den Herrn fürchtet", nicht minder (No. 22) „Es wird gesäet verweslich"; grandios ist die Schlussfuge (No. 24) „Denn bei dir ist die lebendige Quelle".

Die letzte Gabe endlich, mit welcher der Katholik Herzogenberg den evangelischen Gottesdienst bereichert hat, ist die machtvolle und ergreifende „Cantate über den Choral: Gott ist gegenwärtig (Melodie: ‚Wunderbarer König') von Gerhard Terstegen" für Gemeindegesang und Chor mit Begleitung von Orchester (Streichquintett, Trompeten, Pauken) und Orgel op. 106. Es wäre wirklich sehr zu bedauern, wenn sich diese grösseren kirchlichen Werke Herzogenbergs, deren nachhaltige Wirkung an manchen Orten erprobt ist, nicht immer weiter verbreiten und zum ständigen Rüstzeug unserer Kirchenchöre werden sollten.

Ich bin am Ziel meiner Untersuchung und glaube den Beweis erbracht zu haben, dass Heinrich von Herzogenberg keine alltägliche Erscheinung gewesen ist, dass er ganz abgesehen von seinen hervorragenden rein menschlichen Qualitäten zu den deutschen Komponisten gehört, mit denen sich eingehend zu beschäftigen Ehrenpflicht jedes wahren Musikfreundes ist. Möchte diese Erkenntnis auch bei unseren Konzertvereinen und allen konzertierenden Künstlern sich endlich Bahn brechen!

DIE 39. TONKÜNSTLER-VERSAMMLUNG IN BASEL

(11.—15. Juni 1903)

von Dr. Arthur Seidl-München

Musiciens, qui chantez à plaisir,
Qui gringotez, qui refringotez la note,
Prenez un ton plus doux,
Et à loisir signifiant ce que la note,
Ce que le chant dénote.
Accordez vous ainsi que la linotte,
Qui prend plaisir en son chant gracieux;
Soyez expers des oreilles et yeux,
Ou autrement il vaudrait mieux vous taire,
Et je vous prie que vous soyez soigneux,
De ne chanter, que vous n'avez à dire.
(Hubert Waelrant, 1597.)

u deutsch also etwa: „In der Instrumentalmusik sind wir schon auf dem Gipfel der Kompliziertheit angelangt. Das mag charakteristisch sein, das gebe ich sehr gerne zu, aber schön ist es nicht! Und wenn diese Art noch auf den Gesang übertragen wird, so vergessen Sie, dass die menschliche Stimme ihre Grenzen hat... Bei allem, was wir Gutes gehört haben, kann ich Ihnen nur sagen, wenn ein einziger von Ihnen Mendelssohns: ‚Wer hat dich, du schöner Wald' gesungen hätte, es wäre eine reine Erlösung' für uns gewesen" ... nach den doch etwas reaktionär klingenden Worten unseres so häufig als „modern" ausgegebenen Kaisers, sowie laut Bericht des H. N.-Spezialkorrespondenten vom „Berl. Lokal-Anzeiger", der mir persönlich versicherte, dass seine Fassung die zutreffende sei. Von jeher aber doch hat die lichthungrige Menschheit gerade von den Grenzerweiterungs-Werken ihrer „abnormen" Genies, nicht aber von den Prohibitiv-Massregeln eines Polizei-Staates, einer Präventiv-Zensur oder einer Normativ-Ästhetik gelebt; von jeher hat der „Philister", der — nach dem Reichskanzler — unser Kaiser ja nicht sein soll, das „Sunt certi denique fines!" der Entwickelung zugerufen. Oder aber wäre das zu Basel so hübsch gesungene „Musiciens, qui chantez à plaisir", mit seiner pikanten Schlusspointe, am Ende gar speziell nur für unsere schweizerischen „Musiciens" von heute gesagt und bedeutsam für sie eigens hin geschrieben? ...

Es ist etwas Eigentümliches um diese sogenannte „Schweizerische Tonkunst" unserer Tage. Schon mit einem besonderen Aufsatze dieses Titels im bisher letzten Hefte meiner „Gesellschaft" (1902, No. 24) habe ich mich aus Anlass einer Münchener Aufführung der Hans Huberschen „Böcklin-Symphonie" tiefer in dieses Thema eingelassen und dabei dem Gedanken Ausdruck verliehen, dass sie merkwürdigerweise noch immer und immer den alten Faden der Leipziger (Mendelssohn- und Schumann-) Schule von rollenden Spulen dort unten flott weiter fortspinne, als welcher überhaupt, vielfältig verschlungen, wie hier nach Helvetiens Gauen, so auch bis nach Skandinavien, Finnland und Russland hinauf, nach England, Holland und Frankreich hinüber, in die Schuld eines unfruchtbaren Anti-Fortschrittes weithin ernstlich sich verstrickt habe. Ich schilderte dortselbst zugleich, was wir von dem charakterfest abgeschlossenen „neutralen" Lande, das der deutschen Kultur Rousseauisches Natur-

Digitized by Google

empfinden und den literarischen „Sturm und Drang" seinerzeit doch gebracht hatte, von jenem alpinen Hirtenvolke also, das in wahrhaft herrlicher Mischung von Nord und Süd, Deutsch und Welsch einen Arnold Böcklin zum bildenden Meister gebar und Gottfried Keller zum plastischen Ur-Poeten sich erkor, nunmehr — im Zeitalter wachsender „Heimatkunst"! — auch für die zeitgenössische Musik uns froh erwarten, indem ich zum Schlusse noch der zuversichtlichen Hoffnung Raum gab, es möchte die bevorstehende grosse „Tonkünstler-Versammlung" des Jahres 1903 zu Basel erwünschte Gelegenheit schaffen, ihre viel gerühmten Neulinge alle kennen zu lernen und diese selbst zudem von ihrer besten, frischesten, produktivsten und vielsagendsten Seite alsdann studieren lassen, da denn sothane „Böcklin-Symphonie" doch ganz unmöglich befriedigen und für voll schon gelten könnte. Insofern also sah ich es eigentlich gar nicht so ungern und nehme es zum mindesten nicht weiter krumm, wenn die tonkünstlerisch schaffende und ausübende Schweiz auf den diesjährigen Programmen des „Allg. Deutschen Musik-Vereins", zunächst sogar etwas vorwiegend, so stark vertreten war. Im Gegenteil, es schien mir wirklich nur recht und billig, dass uns für diesmal auch ihre F. Hegar, H. Huber, Jos. Lauber, E. Jaques-Dalcroze, Otto Barblan, Woldemar Pahnke, Ernest Bloch u. s. w., von den reproduktiven Talenten die ausgezeichneten Henri Marteau, Willy Rehberg, Louis Rey, abermals Barblan, Glaus, Leuenberger, O. Hegner, Robert Freund, W. Ackroyd, Willy Treichler, Frau Knüpfer-Egli, Riggenbach-Hegar, Frida Hegar, Anna Hindermann, Elis. Sommerhalder, Maria Philippi, Emanuel Sandreuter und Paul Boepple (Rob. Kaufmann aus Zürich sollte leider im letzten Augenblick verhindert sein), dazu der „Baseler Gesangverein", die „Baseler Liedertafel", „Eliten"- und „Reveille"-Chöre beider, das vortreffliche „Baseler Vokalquartett" sowie das leistungsfähige Orchester der „Allg. Musikgesellschaft" mit Verstärkung aus (Meiningen und) Lausanne — dass diese alle, zumeist unter der ausgezeichneten Führung Hermann Suters, vor allem einmal vorgestellt werden sollten; hatte man von ihnen doch bei Gelegenheit früherer schweizerischer Musikertage zum grössten Teile schon Gutes vernommen und gar viel Rühmliches in einer aufmerksam beobachtenden Fachpresse bereits gelesen. Recht und billig musste es dünken um so mehr, als man überdies nicht vergessen durfte, wie der bestehende „Verein schweizerischer Tonkünstler" zu Gunsten der schönen Sache in loyalster Weise heuer auf seine eigene Jahresversammlung verzichtet und sich mit einem Zusammenwerfen beider Veranstaltungen zu einem gemeinsamen Feste, hübsch „schiedlich-friedlich", einverstanden gefunden hatte. Endlich aber auch erfordert es schon die pure Gerechtigkeit, vollauf und mit aller Wärme hier zu würdigen, dass unter Dr. Volkland von ehedem gewisse Nummern und ganz bestimmte Neuheiten der zahlreichen Baseler Aufführungen kaum schon möglich gewesen wären, vielmehr in Dr. Hans Huber ein überaus gediegener Musiker und bewährter Pädagoge von nicht zu unterschätzenden Qualitäten heute vorhanden, in Hermann Suter wiederum ein ebenso begabter wie umsichtiger, ernst fortschrittlich gesinnter und lebendig anregender Dirigent nunmehr gewonnen ist, dem wir den hoch anerkennenswerten Verlauf des so glänzenden Festes nach seiner reproduktiven Seite hin denn auch wärmstens danken. Eine solch ausserordentlich tüchtige Wiedergabe und noch dazu tadellose Da-capo-Bewährung der 16stimmigen „Hymne" für gemischten a cappella-Chor von Richard Strauss (op. 34 No. 2), wie diejenige durch den „Gesangvereins"-Elitechor unter eben jenem „Hermann dem Befreier" im Münster zu Basel am Vormittage des 14. Juni, die einen wahren Beifallssturm selbst im Gottesraum entfesselte und wohl jedem Besucher des betreffenden Konzertes ganz unvergesslich bleiben wird — sie will in diesem Zusammenhang um so mehr besagen, als sie just

Digitized by Google

hier in der Schweiz, d. h. dem Sitze der alten Nägeli-Schule und auf der Hochburg der Thibaut- oder Gervinus-Bestrebungen, nicht nur eben glücklich von statten ging, sondern auch für jeden, der die Gesangs-Ideale der Mendelssohn-Richtung kennt bezw. Meister Eduard Grells 16stimmige Solenne Vokal-Messe jemals gehört hat, die vollendetste „Grenzerweiterung" erfolgreich nun entgegenstellte. In der That! Hierher hätten wir unseren geistesregen Kaiser wohl gewünscht, und von vornherein sind wir es überzeugt, dass er als „Preisrichter" da auch willig in unser Urteil eingestimmt haben würde: wie hier die schwierigste Charakteristik zugleich die offenkundigste Schönheit harmonisch in sich barg.

Das alles indessen betrifft nur erst ihre „Reproduktive". Gehen wir jedoch auf den produktiven Teil einmal über, so müssen wir noch immer und immer wieder fragen: Wo denn steckt ihre, der Schweizer Tonsetzer, eigenste „Moderne"? Wo ist ihr grosses, historisches Natur-Empfinden, sind ihre Lokal-Anregungen, Landschafts-Impressionen und National-Expressionen von Höhen-Natur und revolutionärer Freiheit? Wo finden wir ihre musikalischen Seen, Lawinen, Rheinfall, Alpenglühen und sonstigen Elementar-Ereignisse? Mit einem Wort: Wo nur bleiben ihre Arnold Böcklin der Musik und Gottfried Keller der Tonkunst? — von einem Beethoven, Wagner oder selbst Liszt der Schweiz noch gar nicht erst zu reden! In der Hans Huberschen „Bergnovelle", einem Programm-Trio in vier sehr gemischten Sätzen für Klavier, Violine und Violoncello (op. 120, B-dur) „nach Zahns Bergvolk" — wie es auf dem Vortragszettel hiess, hätten wir die Alpenwelt wohl allenfalls wiederfinden sollen. Es herrschte auch ganz gelegentlich darin ein völlig unmotivierter Aufruhr — nicht etwa der Elemente, sondern der armseligen drei Instrumente in ihren zarten, graziösen Intimitäten. Allein einmal fehlte hierzu jedes näher andeutende, wo nicht gar ausgeführte, Programm eines poetischen Vorwurfes, dessen Inhalt und Idee höchstens der eingeborene Schweizer genauer von Hause aus beherrscht; und dann vermisste ich eben gerade die Lawinenstürze und tragischen Natur-Katastrophen nach all dem zierlich dahinrollenden Tummeln an sprudelnden Wässerchen und all dem lieblich-harmlosen Herumplätschern im Alm-Brünnlein so entschieden wie höchst schmerzlich in dem an feinen figurativen Reizen und gewinnenden, instrumentalen wie harmonischen, Momenten keineswegs armen Stücke. Ein Gottfried Keller jedenfalls ward nicht darin entdeckt; allerhöchstens noch eine Epigonen-Natur wie der vortreffliche Berner Hauspoet und Brahms-Genosse J. V. Widmann in desselben Huber „Caënis" für Männerchor, Alt-Solo und Orchester (op. 101; man beachte die Werkzahlen — weniger wäre entschieden mehr!): einer Komposition, deren Text-Problem ein musikalisches zu sein leider nur eben scheint, da es denn schon einmal um die „Verwandlung" der Menschenstimme sich dabei dreht. Freilich, aus einem ausgesprochenen Mädchen-Alt plötzlich einen Tenor-Jüngling in ein und der nämlichen singenden Person zu machen, geht halt doch nicht gut an, es müsste denn schon ein Frl. Friedlein aus Karlsruhe oder aber gleich ein päpstlicher „Falsettiste" sein! — Ein ander Mal hatte der Züricher Hegar das Gedicht „Walpurga" von dem heimischen Carl Spitteler für Männerchor gesetzt — „das sieht schon besser aus, man merkt doch wo und wie!" Dann wieder vertonte Hegar (aus einem Gedichte „Das Märchen vom Mummelsee" von C. A. Schnezler) die Strophe: „Da hebt ein Arm sich aus der Flut, die Riesenfaust geballet, ein triefend Haupt dann, schilfbekränzt, vom langen Bart umwallet etc." … und schon glaubt man, einem gewissen, wohlbekannten „Nickelmanne" zu begegnen, wo nicht gar, man werde nun endlich den längst so sehnlich erwarteten Böcklin von Angesicht musikalisch zu schauen bekommen. Je nun, Friedrich Hegar gilt in vielen und hohen Kreisen als ein sehr „moderner" Mann. Wir aber vermochten an dieser Stelle wahrlich

nicht viel mehr als Familienblatt-Poesie dritter Güte im edlen „Gartenlauben"-Stile heraus zu finden, und uns klang jenes „modern" darnach wirklich nur mehr so etwa, wie sich im Kopfe eines Richard Bong (vgl. die bekannte Zeitschrift) „Moderne Kunst" allein widerzuspiegeln vermag. „Sprechen wir also lieber von etwas anderem!" Da war z. B. auch der bekannte E. Jaques-Dalcroze mit dem Vorspiel zu seiner vielbesprochenen comédie lyrique „Sancho" dankenswert vertreten. Wer wohl will mich ernstlich schelten, wenn ich meine, dass seine, auf dem Bankett durch Basels entzückende Jugend den fremden Gästen so aufmerksam zum besten gegebenen, charmanten „Kinder-Tänze" in ihrer bewundernswert zarten Mischung von deutscher Poesie und romanischer Reigen-Grazie etwas ungleich Eigenartigeres, quoad Schweiz eben weit mehr Kennzeichnendes für unser Gefühl vorstellen, als jene seine offiziell anerkannte Opern-Ouvertüre? Ja, wird man mir ernstlich widersprechen, wenn ich — durch solche Erfahrungen kühn geworden — nun sogar die Behauptung wage, dass in dem auf dem nämlichen Bankett uns so drollig-beredsam vorgeführten, ganz köstlich-humoristischen Bläser-Quartett bei aller Anspruchslosigkeit eigentlich mehr vom humoristischen Geiste und Wesen Böcklins mit enthalten war als jemals in der anspruchsvollen Huberschen „Böcklin-Symphonie" im ganzen genommen? Dass endlich die später noch an bewusstem Abend inoffiziell erklungenen Senner-Lieder und Alpen-Jodler recht interessante Ansätze, wertvolle Vorbilder und Fingerzeige einmal werden möchten zu einer spezifischen schweizer Musik, wie es die nationalen Volksweisen doch auch für einen Edvard Grieg, da er sich wider den Mendelssohn-Verwässerer des Nordens Niels Gade ernst besann, dereinst geworden waren?! Statt dessen begrüssen sie, im Vorbeifahren auf dem Dampfer am Vierwaldstätter See, ihren Rütli-Schwurberg mit einem Liede, das man nicht gut anders denn als — Verzeihung! — höchst zahmen Philistersang bezeichnen kann: genau übrigens, wie wir Deutsche ja auch den Loreley-Felsen am heil. Rheinstrome sentimental, nicht echt, mit einem Silcher nur besingen! Ich sprech' ein grosses Wort gelassen aus. — Soll ich hier nun noch auf den wackeren Woldemar Pahnke und sein die Meistersinger „bruchlos" zum Meistergeiger stempelndes, im übrigen entsetzlich langstieliges „Violin-Konzert" (c-moll), oder auf den etwas farblosen Otto Barblan mit seiner ziemlich herkömmlich auf ein gegebenes Motiv meisterhaft contrapunktierenden Orgel-„Passacaglia" (op. 6) des Ausführlicheren zu reden kommen? Selbst der „mit Recht so beliebte" Jos. Lauber ist zwar ein frisches, ansprechendes Talent von fliessenden Formen und gewandtem Können, bleibt zuletzt aber doch mehr ein Schönheitsapostel denn ein Neuheits-Jünger unter seinen Landsleuten, wie seine Manuskript-„Sonate" für Klavier und Violine (No. 3 B-dur) soeben aufs neue wieder ausweisen sollte: — lebendig und sprudelnd, doch mit nichten ursprünglich, geschweige denn irgendwie urwüchsig oder bodenständig. Erübrigte somit bald nur mehr: einzig die Annahme, Erwartung oder doch Hoffnung noch auszusprechen, dass in dem augenblicklich zu München lebenden Genfer Ernest Bloch vielleicht ein Etwas von der Berlioz-Schule — ich will nicht geradezu sagen: der schweizerische Hector Berlioz selber leben könnte; leichtfertig vergelacht mit seinen instrumentalen „Raffinements" und „genialen" Intentionen, wie jener Gewaltige, wurde er einstweilen wenigstens anlässlich der persönlichen Direktion seiner gar nicht so talentlosen, aber auch arg kapriziösen, gleich sehr aparten wie bizarren „Symphonie"-Fragmente zur Genüge! ... Tonkünstlerisches Gesamt-Resultat der produktiven Schweiz also leider nur ziemlich mässig; wohingegen sonst „Helvetia", die Aufgeklärte, Freigeistige, durch ihre im Orchester gleichberechtigt mitwirkenden Damen, die Zulassung eines „Zarathustra"-Gesanges und des Beifalles in geweihter Kirche, sowie eine gediegene und geschickte Selbstverwaltung mit grösster Einfachheit, aber auch zuverlässigster Exakt-

heit des Apparates doch auch wieder deutlich zeigen durfte, dass dieses Land unserem reichsdeutschen Musikleben so manches sagen und gar Segensreiches mit zuführen könnte — selbst für den Fall, dass wir nicht, wie es thatsächlich eintrat, schon von der weitgehend liebenswürdigen Basel-Luzerner Gastfreundschaft allesamt förmlich bezaubert gewesen wären!

Was aber soll man vollends dazu sagen, dass sogar auch unsere „Münchner Schule" keineswegs so gut auf diesem Musikfeste abgeschnitten hat, als man es nach allem, wie von ihr doch die Rede geht, und erst recht nach der numerischen Stärke ihrer dortigen Vertretung zuversichtlich hätte erwarten dürfen! Zwar soll damit der Haupterfolg des ersten Abends beim dortigen Publikum: Max Schillings' nunmehr effektvoll instrumentiertes „Hexenlied" (nach Ernst v. Wildenbruch) in der eindrucksamen Recitation durch Herrn v. Possart, keineswegs geleugnet sein. Ich frage nur, war es wirklich nötig, die wachsende Melodramen-Mode (Motto: „Komtur" und „Stern") nun auch noch in die Programme des „modernen" „Allg. Deutschen Musik-Vereins" mit zu verpflanzen? Auch über Ernst Boehes grosszügiges Orchestergemälde „Odysseuss' Ausfahrt" wurde das erste, günstige Münchner Gesamt-Urteil zu Basel im wesentlichen acceptiert, wenn schon es sehr bedauerlich blieb, dass das Werk so unglücklich ans Ende eines Vierstunden-Konzertes von schwerstem Kaliber gestellt worden war; denn die bis dahin total erschöpfte Zuhörerschaft konnte es ganz unmöglich mehr so frisch entgegenehmen, als es selber doch empfunden ist. Des weiteren wusste sich der von der „Seherin Manto" sehr geliebte, weil Unmögliches begehrende und „Unerhörtes" planende, gewaltige Phantast Max Reger durch zwei grosse, von Karl Straube-Leipzig schlechterdings konkurrenzlos bewältigte, Orgel-Phantasieen (op. 27 und 57) auch bei den konservativen Baslern ganz gehörig in Respekt zu setzen, ohne dass man ihm freilich in allen Stücken auch schon zu folgen vermochte; bestätigte ferner Ermanno Wolf-Ferrari in seiner (von Herrn Otto Hegner und Prof. Henri Petri überaus wirksam interpretierten) Violin-Sonate mit Klavier, a-moll op. 10, ein impulsives, nicht nur mehr freundlich ansprechendes, sondern sogar lebendig anregsames und darum auch durchaus beachtenswertes Talent — „un coin de la musique, vu par un tempérament"! —, und erwies sich Guido Peters mit wenigen zwei Liedern immerhin als eine gediegene Künstler-Natur, deren tüchtiges Streben entschieden Förderung verdient. Schon die letztgenannten Drei zählen aber nicht mehr eigentlich zum „Münchner Winkel", geschweige denn zum Schillings-Zirkel, und sonst gingen die Wirkungen der Münchener wirklich nicht mehr allzutief, herrschte vielmehr der Eindruck einer abgezogenen Cliché-Kunst von zweiter und dritter Hand bei allen wirklichen Kennern ganz enschieden vor: — eine arge Schablonen-Technik, die man mit dem Ausdrucke Wagner- oder Liszt-Formalismus getrost belegen kann, und die nicht einmal dann mehr zur Fuge greift, wenn der zu Grunde gelegte Text, wie in Fr. Rückerts „Ew'ges Licht!" („Auch in meiner Töne Fugen" ...), doch ausdrücklich davon redet; bei der es überhaupt für eine Fortentwickelung der Kunst als solcher zuletzt ganz irrelevant bleibt, ob sie geschaffen wird oder nicht geschrieben ist. Insofern war auch die natürliche Zurückhaltung, welche die Aufführungen im Basler Münster dem Beifall auferlegten, gerade hier ein sehr feinfühliger und bedeutsamer Gradmesser für den Wert, Einschlag oder Nichteinschlag der betreffenden Werke. Jedenfalls lagen die ergreifenden Momente wie durchgreifenden Pointen der verflossenen Tonkünstler-Versammlung nicht eben bei dieser vielgenannten „Münchner Schule", sondern im Gegenteile ganz anderswo; und noch gar niemals vordem ist mir so greifbar deutlich vor die Seele getreten, dass die eigentlichen, thatsächlichen Höhepunkte unser zeitgenössischen Musikentwickelung ausser in R. Strauss (und Conrad Ansorge, auf anderem Gebiete) vor allem in Mahler, Pfitzner und dem ungebärdigen Reger heute sich verkörpern dürften.

Gustav Mahler! Als grosser „Magnetiseur" und raffinierter „Insceneur" wird er, bei aller Anerkennung für sein enormes Können, grade von „Münchner Seite" so gerne bezeichnet. Wahrlich aber, ich wünschte unsren guten „Münchnern" u. s. w. so viel religiöse Inbrunst noch im Herzen für die heil. Kunst, als sie dieser Mahler neben seiner stupenden Meisterschaft ganz zweifellos persönlich in sich trägt; ich wünschte nicht selten der Wagner-Schule und Strauss'u. s. w.-Richtung diesen schlicht-einfältigen, unmittelbar zu Herzen gehenden Ausdruck für ein echtestes, wahrhaftiges Gefühl. Wer von „eklektischer" Anorganik der beiden Mittelsätze seiner c-moll-Symphonie No. 2 gegenüber dem Ganzen spricht, der übersieht doch wohl, dass in dem „Urlicht"-Texte die Verse 2 und 3: „Der Mensch liegt in grösster Not! Der Mensch liegt in grösster Pein!" das Programm für den I. Satz nachträglich fein andeuten, Vers 4: „Je lieber möcht' ich im Himmel sein!" (zusammengehalten etwa mit dem Goetheschen: „Dies ist des Volkes wahrer Himmel!" aus dem „Faust") die Stimmung des II. rechtfertigt, und Vers 5—7 wiederum: „Da geriet ich auf einen breiten Weg: da kam ein Engelein und wollt' mich abweisen" ... den Inhalt des merkwürdigen III. wiedergeben. Und überdies wollte mich ganz nebenbei, bei der grandiosen, direkt einem Berlioz und Liszt an die Seite zu stellenden, Verarbeitung des „Dies irae" im letzten Satze, noch einmal ein „Merk's, Hans Huber!" im Stillen ankommen, dachte ich bei mir doch all' der Variationen auf dieses alte Thema in der neuesten „Helden"-Symphonie aus seiner schreibgewandten Feder. Kurz, dieses hochragende Monumental-Werk allergrössten Stiles, von gleichgrosser Simplizität wie ausserordentlicher Kompliziertheit der Ausdrucksmittel, ward in Basel — unter der wieder einmal mustergültig exakten, wahrhaft imponierenden Leitung des Komponisten selbst — zum Erlebnis; ja, es bildete, als unbeschreiblich würdiger Abschluss und wohlthuende Krönung zum Ganzen, geradezu unsere „Erlösung", wie schon vordem die ganz unerwartet wohlgelungene Aufführung von Franz Liszts „Graner Festmesse" (unter H. Suter) an diesem Orte eine Art Ereignis gewesen war — und zwar schon um deswillen, weil sie dem edlen Namen Liszt nunmehr endlich auch bei den Schweizern allenthalben zum Durchbruche verhalf, eine bewundernde Anerkennung seines, den höchsten Idealen zugewandten Strebens und Schaffens weithin nach sich zog.

Dass eine (von Ludwig Hess in bekannter Hingabe vertretene) Hugo Wolf-Gedenkfeier im Rahmen des „Tages" nicht fehlte und Hans Pfitzner wenigstens als Lyriker einheitlich zu Worte kam, danken wir dem Vorstande des „A. D. M. V." aufrichtig; um so mehr allerdings war zu verwundern, dass im prädestinierten Chor-Jahre Anton Bruckners unvollendete „IX. Symphonie" mit dem „Te Deum" als Schluss keinerlei Berücksichtigung gefunden hatte. Und wo vollends blieben diesmal: Conrad Ansorge, sowie die homines novi Ed. Schilsky und Th. Streicher? Der Berliner Friedrich E. Koch mit seinem arg physiognomielosen „Sonnenliede" (nach der „Edda") fiel so ziemlich unter den Tisch; hingegen hinterliess der Ausländer Fr. Delius mit seinem heilig-vornehmen „Mitternacht-Liede Zarathustras" immerhin den Eindruck eines einsamen Menschen und exempten Könners, dem nur einigermassen im Wege zu stehen scheint, dass er das deutsche Idiom seiner aparten Textvorlage nicht für gewöhnlich spricht. Prof. Fritz Volbach hat mit seinen neuen Stimmungsbildern nach Raffaelschen Gemälden für Orchester, Solo, Chor und Orgel (op. 26) zum mindesten einen denkwürdigen Beitrag zum „Madonnen-Ideal in der Tonkunst" geliefert, dessen farbenfreudiger, im guten Sinne wirksamer Partitur klingendes Leben an recht vielen Orten gewünscht werden kann. Ein junger Bremenser Paul Scheinflug überzeugte durch ein Klavierquartett (op. 4) von seinem künstlerischen Ernst und bewies, dass er nicht nur zum Schein pflügt, sondern das Erdreich auch tiefer aufzuwühlen vermag;

Digitized by Google

Felix Draeseke endlich hatte ein Meister-Streichquintett im Manuskript zum Feste gesandt und heimste damit nach Gebühr hohe Ehren ein, wie sie eben ein Parterre von Fachgenossen und Kennern solch vollendeter Tonsatz-Kunst voll tragischer Expression gerne entgegenbringt. (Beide Male waren die erfolgreich Vortragenden: das Quartett Petri-Wille etc., beim erstenmale ebenbürtig am Klaviere noch ergänzt durch Eduard Reuss, aus Dresden.) — Von Fritz Kloses eigenartiger Opern-Neuheit wiederum: „Ilsebill" (nach dem Grimmschen Märlein vom „Fischer und seiner Frau") wollen wir hier unvorgreifend nur bemerken, dass auch die durchreisenden Basler Festgäste und auswärtigen Tonkünstler dank der ebenso wohlschmeckenden Zubereitung durch Felix Mottl wie schmucken Karlsruher Servierung des Ganzen einen höchst gewinnenden Eindruck alsbald mit davontragen konnten und in dem Werke selbst einen hocherfreulichen Zuwachs unserer Opernliteratur, in seinem Schöpfer ein unverkennbar verheissungsvolles Talent der lebendigen Gegenwart begrüssten. Möge diesem die — Bühne leicht sein!

Leider sollten die sonst so reichen und frohen Festtage vom Wetter nur wenig begünstigt werden, und allgemeines Bedauern herrschte unter den Teilnehmern darob: den in England erkrankten Führer und 1. Vorsitzenden des Vereines Richard Strauss nicht in ihrer Mitte vorfinden zu dürfen, ihn selber nicht an dem schlechthin herrlichen Triumphe seiner 16stimmigen Hymne mit teilnehmen zu sehen. Im übrigen aber war die Fachwelt in Person von Tonkünstlern, Kritikern und Musikfreunden, von Finnland bis nach Genf und Wien herab, sehr zahlreich vertreten, — nur Einer fehlte heuer: das markante Profil Heinrich Porges', dem wir, wie oft! auf diesen Versammlungen die Hand gedrückt hatten. Es galt diesmal ja auch die Beratung neuer Satzungen mit allerlei durchgreifenden Änderungen in Prinzip wie Verwaltung. Dass diese Statuten, welche auf den Ausdruck „Tonkünstler-Versammlung" für die „festlichen musikalischen und musikalisch-dramatischen Aufführungen" des Vereins für die Folge verzichten, den Jahres-Beitrag von 6 auf 10 Mk. erhöhen, dafür aber das Laien-Element der ernsten Musikfreunde zu stärkerer Beteiligung künftig heranziehen wollen und die Thätigkeit von „Ortsgruppen" vorsehen — dass diese vorzüglich redigierten Statuten von der Hauptversammlung anerkannt wurden, hat die Tagespresse inzwischen wohl schon berichtet. Auch verdient schliesslich doch noch hervorgehoben zu werden, dass in den ersten Konzertabend das „moderne" Problem der Verdunkelung des Konzertsaales mit hereinspielte — aber eben nur „spielte". Oder sollen wir etwa sagen: wetterleuchtete? — wie es wetterleuchtete ja auch in dem ziemlich heissen Wahlkampfe um die Berufung der Musik- (lies: „Grenzerweiterungs"-) Kommission, in dessen vielsagendem Verlaufe es wie leichte Wetterwolken heraufzukommen und wie leises Donnergrollen in der Ferne sich bereits anzukündigen schien, als ob neben Schillings, Humperdinck, Hausegger, Obrist und Wolfrum doch auch Mahler, Pfitzner oder Reger als „Prüfer" dereinst einmal sitzen könnten. Der Aufruf der einzelnen Stimmzettel war in diesem Sinne ganz besonders interessant zu verfolgen, ergab er doch völlig klar und deutlich, für jeden, der tiefer zu lesen und feiner zu hören versteht, dass die jetzt in den Ausschusswahlen bevorzugte Richtung in dem Augenblicke schon nicht mehr eigentlich herrscht und noch absolut regiert, da sie sich zum endgiltigen Siege nunmehr gelangt findet. Caveant consules — discite, moniti!

Digitized by Google

ARTICLE

Mr. Article was born in Ohio, and received his education in the public schools of that State. He was married in 1858 to Miss Mary Ann Hall, and in 1860 moved to Iowa, where he has since resided. He was a member of the Iowa Legislature in 1870, and was elected Lieutenant-Governor in 1871. He was appointed Secretary of State in 1872, and was elected to that office in 1873. He was re-elected in 1875, and was appointed Auditor of State in 1877. He was elected to that office in 1879, and was re-elected in 1881. He was appointed Treasurer of State in 1883, and was elected to that office in 1885. He was re-elected in 1887, and was appointed Secretary of State in 1889. He was elected to that office in 1891, and was re-elected in 1893. He was appointed Auditor of State in 1895, and was elected to that office in 1897. He was re-elected in 1899, and was appointed Treasurer of State in 1901. He was elected to that office in 1903, and was re-elected in 1905. He was appointed Secretary of State in 1907, and was elected to that office in 1909. He was re-elected in 1911, and was appointed Auditor of State in 1913. He was elected to that office in 1915, and was re-elected in 1917. He was appointed Treasurer of State in 1919, and was elected to that office in 1921. He was re-elected in 1923, and was appointed Secretary of State in 1925. He was elected to that office in 1927, and was re-elected in 1929. He was appointed Auditor of State in 1931, and was elected to that office in 1933. He was re-elected in 1935, and was appointed Treasurer of State in 1937. He was elected to that office in 1939, and was re-elected in 1941. He was appointed Secretary of State in 1943, and was elected to that office in 1945. He was re-elected in 1947, and was appointed Auditor of State in 1949. He was elected to that office in 1951, and was re-elected in 1953. He was appointed Treasurer of State in 1955, and was elected to that office in 1957. He was re-elected in 1959, and was appointed Secretary of State in 1961. He was elected to that office in 1963, and was re-elected in 1965. He was appointed Auditor of State in 1967, and was elected to that office in 1969. He was re-elected in 1971, and was appointed Treasurer of State in 1973. He was elected to that office in 1975, and was re-elected in 1977. He was appointed Secretary of State in 1979, and was elected to that office in 1981. He was re-elected in 1983, and was appointed Auditor of State in 1985. He was elected to that office in 1987, and was re-elected in 1989. He was appointed Treasurer of State in 1991, and was elected to that office in 1993. He was re-elected in 1995, and was appointed Secretary of State in 1997. He was elected to that office in 1999, and was re-elected in 2001. He was appointed Auditor of State in 2003, and was elected to that office in 2005. He was re-elected in 2007, and was appointed Treasurer of State in 2009. He was elected to that office in 2011, and was re-elected in 2013. He was appointed Secretary of State in 2015, and was elected to that office in 2017. He was re-elected in 2019, and was appointed Auditor of State in 2021. He was elected to that office in 2023, and was re-elected in 2025. He was appointed Treasurer of State in 2027, and was elected to that office in 2029. He was re-elected in 2031, and was appointed Secretary of State in 2033. He was elected to that office in 2035, and was re-elected in 2037. He was appointed Auditor of State in 2039, and was elected to that office in 2041. He was re-elected in 2043, and was appointed Treasurer of State in 2045. He was elected to that office in 2047, and was re-elected in 2049. He was appointed Secretary of State in 2051, and was elected to that office in 2053. He was re-elected in 2055, and was appointed Auditor of State in 2057. He was elected to that office in 2059, and was re-elected in 2061. He was appointed Treasurer of State in 2063, and was elected to that office in 2065. He was re-elected in 2067, and was appointed Secretary of State in 2069. He was elected to that office in 2071, and was re-elected in 2073. He was appointed Auditor of State in 2075, and was elected to that office in 2077. He was re-elected in 2079, and was appointed Treasurer of State in 2081. He was elected to that office in 2083, and was re-elected in 2085. He was appointed Secretary of State in 2087, and was elected to that office in 2089. He was re-elected in 2091, and was appointed Auditor of State in 2093. He was elected to that office in 2095, and was re-elected in 2097. He was appointed Treasurer of State in 2099, and was elected to that office in 2101. He was re-elected in 2103, and was appointed Secretary of State in 2105. He was elected to that office in 2107, and was re-elected in 2109. He was appointed Auditor of State in 2111, and was elected to that office in 2113. He was re-elected in 2115, and was appointed Treasurer of State in 2117. He was elected to that office in 2119, and was re-elected in 2121. He was appointed Secretary of State in 2123, and was elected to that office in 2125. He was re-elected in 2127, and was appointed Auditor of State in 2129. He was elected to that office in 2131, and was re-elected in 2133. He was appointed Treasurer of State in 2135, and was elected to that office in 2137. He was re-elected in 2139, and was appointed Secretary of State in 2141. He was elected to that office in 2143, and was re-elected in 2145. He was appointed Auditor of State in 2147, and was elected to that office in 2149. He was re-elected in 2151, and was appointed Treasurer of State in 2153. He was elected to that office in 2155, and was re-elected in 2157. He was appointed Secretary of State in 2159, and was elected to that office in 2161. He was re-elected in 2163, and was appointed Auditor of State in 2165. He was elected to that office in 2167, and was re-elected in 2169. He was appointed Treasurer of State in 2171, and was elected to that office in 2173. He was re-elected in 2175, and was appointed Secretary of State in 2177. He was elected to that office in 2179, and was re-elected in 2181. He was appointed Auditor of State in 2183, and was elected to that office in 2185. He was re-elected in 2187, and was appointed Treasurer of State in 2189. He was elected to that office in 2191, and was re-elected in 2193. He was appointed Secretary of State in 2195, and was elected to that office in 2197. He was re-elected in 2199, and was appointed Auditor of State in 2201. He was elected to that office in 2203, and was re-elected in 2205. He was appointed Treasurer of State in 2207, and was elected to that office in 2209. He was re-elected in 2211, and was appointed Secretary of State in 2213. He was elected to that office in 2215, and was re-elected in 2217. He was appointed Auditor of State in 2219, and was elected to that office in 2221. He was re-elected in 2223, and was appointed Treasurer of State in 2225. He was elected to that office in 2227, and was re-elected in 2229. He was appointed Secretary of State in 2231, and was elected to that office in 2233. He was re-elected in 2235, and was appointed Auditor of State in 2237. He was elected to that office in 2239, and was re-elected in 2241. He was appointed Treasurer of State in 2243, and was elected to that office in 2245. He was re-elected in 2247, and was appointed Secretary of State in 2249. He was elected to that office in 2251, and was re-elected in 2253. He was appointed Auditor of State in 2255, and was elected to that office in 2257. He was re-elected in 2259, and was appointed Treasurer of State in 2261. He was elected to that office in 2263, and was re-elected in 2265. He was appointed Secretary of State in 2267, and was elected to that office in 2269. He was re-elected in 2271, and was appointed Auditor of State in 2273. He was elected to that office in 2275, and was re-elected in 2277. He was appointed Treasurer of State in 2279, and was elected to that office in 2281. He was re-elected in 2283, and was appointed Secretary of State in 2285. He was elected to that office in 2287, and was re-elected in 2289. He was appointed Auditor of State in 2291, and was elected to that office in 2293. He was re-elected in 2295, and was appointed Treasurer of State in 2297. He was elected to that office in 2299, and was re-elected in 2301. He was appointed Secretary of State in 2303, and was elected to that office in 2305. He was re-elected in 2307, and was appointed Auditor of State in 2309. He was elected to that office in 2311, and was re-elected in 2313. He was appointed Treasurer of State in 2315, and was elected to that office in 2317. He was re-elected in 2319, and was appointed Secretary of State in 2321. He was elected to that office in 2323, and was re-elected in 2325. He was appointed Auditor of State in 2327, and was elected to that office in 2329. He was re-elected in 2331, and was appointed Treasurer of State in 2333. He was elected to that office in 2335, and was re-elected in 2337. He was appointed Secretary of State in 2339, and was elected to that office in 2341. He was re-elected in 2343, and was appointed Auditor of State in 2345. He was elected to that office in 2347, and was re-elected in 2349. He was appointed Treasurer of State in 2351, and was elected to that office in 2353. He was re-elected in 2355, and was appointed Secretary of State in 2357. He was elected to that office in 2359, and was re-elected in 2361. He was appointed Auditor of State in 2363, and was elected to that office in 2365. He was re-elected in 2367, and was appointed Treasurer of State in 2369. He was elected to that office in 2371, and was re-elected in 2373. He was appointed Secretary of State in 2375, and was elected to that office in 2377. He was re-elected in 2379, and was appointed Auditor of State in 2381. He was elected to that office in 2383, and was re-elected in 2385. He was appointed Treasurer of State in 2387, and was elected to that office in 2389. He was re-elected in 2391, and was appointed Secretary of State in 2393. He was elected to that office in 2395, and was re-elected in 2397. He was appointed Auditor of State in 2399, and was elected to that office in 2401. He was re-elected in 2403, and was appointed Treasurer of State in 2405. He was elected to that office in 2407, and was re-elected in 2409. He was appointed Secretary of State in 2411, and was elected to that office in 2413. He was re-elected in 2415, and was appointed Auditor of State in 2417. He was elected to that office in 2419, and was re-elected in 2421. He was appointed Treasurer of State in 2423, and was elected to that office in 2425. He was re-elected in 2427, and was appointed Secretary of State in 2429. He was elected to that office in 2431, and was re-elected in 2433. He was appointed Auditor of State in 2435, and was elected to that office in 2437. He was re-elected in 2439, and was appointed Treasurer of State in 2441. He was elected to that office in 2443, and was re-elected in 2445. He was appointed Secretary of State in 2447, and was elected to that office in 2449. He was re-elected in 2451, and was appointed Auditor of State in 2453. He was elected to that office in 2455, and was re-elected in 2457. He was appointed Treasurer of State in 2459, and was elected to that office in 2461. He was re-elected in 2463, and was appointed Secretary of State in 2465. He was elected to that office in 2467, and was re-elected in 2469. He was appointed Auditor of State in 2471, and was elected to that office in 2473. He was re-elected in 2475, and was appointed Treasurer of State in 2477. He was elected to that office in 2479, and was re-elected in 2481. He was appointed Secretary of State in 2483, and was elected to that office in 2485. He was re-elected in 2487, and was appointed Auditor of State in 2489. He was elected to that office in 2491, and was re-elected in 2493. He was appointed Treasurer of State in 2495, and was elected to that office in 2497. He was re-elected in 2499, and was appointed Secretary of State in 2501. He was elected to that office in 2503, and was re-elected in 2505. He was appointed Auditor of State in 2507, and was elected to that office in 2509. He was re-elected in 2511, and was appointed Treasurer of State in 2513. He was elected to that office in 2515, and was re-elected in 2517. He was appointed Secretary of State in 2519, and was elected to that office in 2521. He was re-elected in 2523, and was appointed Auditor of State in 2525. He was elected to that office in 2527, and was re-elected in 2529. He was appointed Treasurer of State in 2531, and was elected to that office in 2533. He was re-elected in 2535, and was appointed Secretary of State in 2537. He was elected to that office in 2539, and was re-elected in 2541. He was appointed Auditor of State in 2543, and was elected to that office in 2545. He was re-elected in 2547, and was appointed Treasurer of State in 2549. He was elected to that office in 2551, and was re-elected in 2553. He was appointed Secretary of State in 2555, and was elected to that office in 2557. He was re-elected in 2559, and was appointed Auditor of State in 2561. He was elected to that office in 2563, and was re-elected in 2565. He was appointed Treasurer of State in 2567, and was elected to that office in 2569. He was re-elected in 2571, and was appointed Secretary of State in 2573. He was elected to that office in 2575, and was re-elected in 2577. He was appointed Auditor of State in 2579, and was elected to that office in 2581. He was re-elected in 2583, and was appointed Treasurer of State in 2585. He was elected to that office in 2587, and was re-elected in 2589. He was appointed Secretary of State in 2591, and was elected to that office in 2593. He was re-elected in 2595, and was appointed Auditor of State in 2597. He was elected to that office in 2599, and was re-elected in 2601. He was appointed Treasurer of State in 2603, and was elected to that office in 2605. He was re-elected in 2607, and was appointed Secretary of State in 2609. He was elected to that office in 2611, and was re-elected in 2613. He was appointed Auditor of State in 2615, and was elected to that office in 2617. He was re-elected in 2619, and was appointed Treasurer of State in 2621. He was elected to that office in 2623, and was re-elected in 2625. He was appointed Secretary of State in 2627, and was elected to that office in 2629. He was re-elected in 2631, and was appointed Auditor of State in 2633. He was elected to that office in 2635, and was re-elected in 2637. He was appointed Treasurer of State in 2639, and was elected to that office in 2641. He was re-elected in 2643, and was appointed Secretary of State in 2645. He was elected to that office in 2647, and was re-elected in 2649. He was appointed Auditor of State in 2651, and was elected to that office in 2653. He was re-elected in 2655, and was appointed Treasurer of State in 2657. He was elected to that office in 2659, and was re-elected in 2661. He was appointed Secretary of State in 2663, and was elected to that office in 2665. He was re-elected in 2667, and was appointed Auditor of State in 2669. He was elected to that office in 2671, and was re-elected in 2673. He was appointed Treasurer of State in 2675, and was elected to that office in 2677. He was re-elected in 2679, and was appointed Secretary of State in 2681. He was elected to that office in 2683, and was re-elected in 2685. He was appointed Auditor of State in 2687, and was elected to that office in 2689. He was re-elected in 2691, and was appointed Treasurer of State in 2693. He was elected to that office in 2695, and was re-elected in 2697. He was appointed Secretary of State in 2699, and was elected to that office in 2701. He was re-elected in 2703, and was appointed Auditor of State in 2705. He was elected to that office in 2707, and was re-elected in 2709. He was appointed Treasurer of State in 2711, and was elected to that office in 2713. He was re-elected in 2715, and was appointed Secretary of State in 2717. He was elected to that office in 2719, and was re-elected in 2721. He was appointed Auditor of State in 2723, and was elected to that office in 2725. He was re-elected in 2727, and was appointed Treasurer of State in 2729. He was elected to that office in 2731, and was re-elected in 2733. He was appointed Secretary of State in 2735, and was elected to that office in 2737. He was re-elected in 2739, and was appointed Auditor of State in 2741. He was elected to that office in 2743, and was re-elected in 2745. He was appointed Treasurer of State in 2747, and was elected to that office in 2749. He was re-elected in 2751, and was appointed Secretary of State in 2753. He was elected to that office in 2755, and was re-elected in 2757. He was appointed Auditor of State in 2759, and was elected to that office in 2761. He was re-elected in 2763, and was appointed Treasurer of State in 2765. He was elected to that office in 2767, and was re-elected in 2769. He was appointed Secretary of State in 2771, and was elected to that office in 2773. He was re-elected in 2775, and was appointed Auditor of State in 2777. He was elected to that office in 2779, and was re-elected in 2781. He was appointed Treasurer of State in 2783, and was elected to that office in 2785. He was re-elected in 2787, and was appointed Secretary of State in 2789. He was elected to that office in 2791, and was re-elected in 2793. He was appointed Auditor of State in 2795, and was elected to that office in 2797. He was re-elected in 2799, and was appointed Treasurer of State in 2801. He was elected to that office in 2803, and was re-elected in 2805. He was appointed Secretary of State in 2807, and was elected to that office in 2809. He was re-elected in 2811, and was appointed Auditor of State in 2813. He was elected to that office in 2815, and was re-elected in 2817. He was appointed Treasurer of State in 2819, and was elected to that office in 2821. He was re-elected in 2823, and was appointed Secretary of State in 2825. He was elected to that office in 2827, and was re-elected in 2829. He was appointed Auditor of State in 2831, and was elected to that office in 2833. He was re-elected in 2835, and was appointed Treasurer of State in 2837. He was elected to that office in 2839, and was re-elected in 2841. He was appointed Secretary of State in 2843, and was elected to that office in 2845. He was re-elected in 2847, and was appointed Auditor of State in 2849. He was elected to that office in 2851, and was re-elected in 2853. He was appointed Treasurer of State in 2855, and was elected to that office in 2857. He was re-elected in 2859, and was appointed Secretary of State in 2861. He was elected to that office in 2863, and was re-elected in 2865. He was appointed Auditor of State in 2867, and was elected to that office in 2869. He was re-elected in 2871, and was appointed Treasurer of State in 2873. He was elected to that office in 2875, and was re-elected in 2877. He was appointed Secretary of State in 2879, and was elected to that office in 2881. He was re-elected in 2883, and was appointed Auditor of State in 2885. He was elected to that office in 2887, and was re-elected in 2889. He was appointed Treasurer of State in 2891, and was elected to that office in 2893. He was re-elected in 2895, and was appointed Secretary of State in 2897. He was elected to that office in 2899, and was re-elected in 2901. He was appointed Auditor of State in 2903, and was elected to that office in 2905. He was re-elected in 2907, and was appointed Treasurer of State in 2909. He was elected to that office in 2911, and was re-elected in 2913. He was appointed Secretary of State in 2915, and was elected to that office in 2917. He was re-elected in 2919, and was appointed Auditor of State in 2921. He was elected to that office in 2923, and was re-elected in 2925. He was appointed Treasurer of State in 2927, and was elected to that office in 2929. He was re-elected in 2931, and was appointed Secretary of State in 2933. He was elected to that office in 2935, and was re-elected in 2937. He was appointed Auditor of State in 2939, and was elected to that office in 2941. He was re-elected in 2943, and was appointed Treasurer of State in 2945. He was elected to that office in 2947, and was re-elected in 2949. He was appointed Secretary of State in 2951, and was elected to that office in 2953. He was re-elected in 2955, and was appointed Auditor of State in 2957. He was elected to that office in 2959, and was re-elected in 2961. He was appointed Treasurer of State in 2963, and was elected to that office in 2965. He was re-elected in 2967, and was appointed Secretary of State in 2969. He was elected to that office in 2971, and was re-elected in 2973. He was appointed Auditor of State in 2975, and was elected to that office in 2977. He was re-elected in 2979, and was appointed Treasurer of State in 2981. He was elected to that office in 2983, and was re-elected in 2985. He was appointed Secretary of State in 2987, and was elected to that office in 2989. He was re-elected in 2991, and was appointed Auditor of State in 2993. He was elected to that office in 2995, and was re-elected in 2997. He was appointed Treasurer of State in 2999, and was elected to that office in 3001. He was re-elected in 3003, and was appointed Secretary of State in 3005. He was elected to that office in 3007, and was re-elected in 3009. He was appointed Auditor of State in 3011, and was elected to that office in 3013. He was re-elected in 3015, and was appointed Treasurer of State in 3017. He was elected to that office in 3019, and was re-elected in 3021. He was appointed Secretary of State in 3023, and was elected to that office in 3025. He was re-elected in 3027, and was appointed Auditor of State in 3029. He was elected to that office in 3031, and was re-elected in 3033. He was appointed Treasurer of State in 3035, and was elected to that office in 3037. He was re-elected in 3039, and was appointed Secretary of State in 3041. He was elected to that office in 3043, and was re-elected in 3045. He was appointed Auditor of State in 3047, and was elected to that office in 3049. He was re-elected in 3051, and was appointed Treasurer of State in 3053. He was elected to that office in 3055, and was re-elected in 3057. He was appointed Secretary of State in 3059, and was elected to that office in 3061. He was re-elected in 3063, and was appointed Auditor of State in 3065. He was elected to that office in 3067, and was re-elected in 3069. He was appointed Treasurer of State in 3071, and was elected to that office in 3073. He was re-elected in 3075, and was appointed Secretary of State in 3077. He was elected to that office in 3079, and was re-elected in 3081. He was appointed Auditor of State in 3083, and was elected to that office in 3085. He was re-elected in 3087, and was appointed Treasurer of State in 3089. He was elected to that office in 3091, and was re-elected in 3093. He was appointed Secretary of State in 3095, and was elected to that office in 3097. He was re-elected in 3099, and was appointed Auditor of State in 3101. He was elected to that office in 3103, and was re-elected in 3105. He was appointed Treasurer of State in 3107, and was elected to that office in 3109. He was re-elected in 3111, and was appointed Secretary of State in 3113. He was elected to that office in 3115, and was re-elected in 3117. He was appointed Auditor of State in 3119, and was elected to that office in 3121. He was re-elected in 3123, and was appointed Treasurer of State in 3125. He was elected to that office in 3127, and was re-elected in 3129. He was appointed Secretary of State in 3131, and was elected to that office in 3133. He was re-elected in 3135, and was appointed Auditor of State in 3137. He was elected to that office in 3139, and was re-elected in 3141. He was appointed Treasurer of State in 3143, and was elected to that office in 3145. He was re-elected in 3147, and was appointed Secretary of State in 3149. He was elected to that office in 3151, and was re-elected in 3153. He was appointed Auditor of State in 3155, and was elected to that office in 3157. He was re-elected in 3159, and was appointed Treasurer of State in 3161. He was elected to that office in 3163, and was re-elected in 3165. He was appointed Secretary of State in 3167, and was elected to that office in 3169. He was re-elected in 3171, and was appointed Auditor of State in 3173. He was elected to that office in 3175, and was re-elected in 3177. He was appointed Treasurer of State in 3179, and was elected to that office in 3181. He was re-elected in 3183, and was appointed Secretary of State in 3185. He was elected to that office in 3187, and was re-elected in 3189. He was appointed Auditor of State in 3191, and was elected to that office in 3193. He was re-elected in 3195, and was appointed Treasurer of State in 3197. He was elected to that office in 3199, and was re-elected in 3201. He was appointed Secretary of State in 3203, and was elected to that office in 3205. He was re-elected in 3207, and was appointed Auditor of State in 3209. He was elected to that office in 3211, and was re-elected in 3213. He was appointed Treasurer of State in 3215, and was elected to that office in 3217. He was re-elected in 3219, and was appointed Secretary of State in 3221. He was elected to that office in 3223, and was re-elected in 3225. He was appointed Auditor of State in 3227, and was elected to that office in 3229. He was re-elected in 3231, and was appointed Treasurer of State in 3233. He was elected to that office in 3235, and was re-elected in 3237. He was appointed Secretary of State in 3239, and was elected to that office in 3241. He was re-elected in 3243, and was appointed Auditor of State in 3245. He was elected to that office in 3247, and was re-elected in 3249. He was appointed Treasurer of State in 3251, and was elected to that office in 3253. He was re-elected in 3255, and was appointed Secretary of State in 3257. He was elected to that office in 3259, and was re-elected in 3261. He was appointed Auditor of State in 3263, and was elected to that office in 3265. He was re-elected in 3267, and was appointed Treasurer of State in 3269. He was elected to that office in 3271, and was re-elected in 3273. He was appointed Secretary of State in 3275, and was elected to that office in 3277. He was re-elected in 3279, and was appointed Auditor of State in 3281. He was elected to that office in 3283, and was re-elected in 3285. He was appointed Treasurer of State in 3287, and was elected to that office in 3289. He was re-elected in 3291, and was appointed Secretary of State in 3293. He was elected to that office in 3295, and was re-elected in 3297. He was appointed Auditor of State in 3299, and was elected to that office in 3301. He was re-elected in 3303, and was appointed Treasurer of State in 3305. He was elected to that office in 3307, and was re-elected in 3309. He was appointed Secretary of State in 3311, and was elected to that office in 3313. He was re-elected in 3315, and was appointed Auditor of State in 3317. He was elected to that office in 3319, and was re-elected in 3321. He was appointed Treasurer of State in 3323, and was elected to that office in 3325. He was re-elected in 3327, and was appointed Secretary of State in 3329. He was elected to that office in 3331, and was re-elected in 3333. He was appointed Auditor of State in 3335, and was elected to that office in 3337. He was re-elected in 3339, and was appointed Treasurer of State in 3341. He was elected to that office in 3343, and was re-elected in 3345. He was appointed Secretary of State in 3347, and was elected to that office in 3349. He was re-elected in 3351, and was appointed Auditor of State in 3353. He was elected to that office in 3355, and was re-elected in 3357. He was appointed Treasurer of State in 3359, and was elected to that office in 3361. He was re-elected in 3363, and was appointed Secretary of State in 3365. He was elected to that office in 3367, and was re-elected in 3369. He was appointed Auditor of State in 3371, and was elected to that office in 3373. He was re-elected in 3375, and was appointed Treasurer of State in 3377. He was elected to that office in 3379, and was re-elected in 3381. He was appointed Secretary of State in 3383, and was elected to that office in 3385. He was re-elected in 3387, and was appointed Auditor of State in 3389. He was elected to that office in 3391, and was re-elected in 3393. He was appointed Treasurer of State in 3395, and was elected to that office in 3397. He was re-elected in 3399, and was appointed Secretary of State in 3401. He was elected to that office in 3403, and was re-elected in 3405. He was appointed Auditor of State in 3407, and was elected to that office in 3409. He was re-elected in 3411, and was appointed Treasurer of State in 3413. He was elected to that office in 3415, and was re-elected in 3417. He was appointed Secretary of State in 3419, and was elected to that office in 3421. He was re-elected in 3423, and was appointed Auditor of State in 3425. He was elected to that office in 3427, and was re-elected in 3429. He was appointed Treasurer of State in 3431, and was elected to that office in 3433. He was re-elected in 3435, and was appointed Secretary of State in 3437. He was elected to that office in 3439, and was re-elected in 3441. He was appointed Auditor of State in 3443, and was elected to that office in 3445. He was re-elected in 3447, and was appointed Treasurer of State in 3449. He was elected to that office in 3451, and was re-elected in 3453. He was appointed Secretary of State in 3455, and was elected to that office in 3457. He was re-elected in 3459, and was appointed Auditor of State in 3461. He was elected to that office in 3463, and was re-elected in 3465. He was appointed Treasurer of State in 3467, and was elected to that office in 3469. He was re-elected in 3471, and was appointed Secretary of State in 3473. He was elected to that office in 3475, and was re-elected in 3477. He was appointed Auditor of State in 3479, and was elected to that office in 3481. He was re-elected in 3483, and was appointed Treasurer of State in 3485. He was elected to that office in 3487, and was re-elected in 3489. He was appointed Secretary of State in 3491, and was elected to that office in 3493. He was re-elected in 3495, and was appointed Auditor of State in 3497. He was elected to that office in 3499, and was re-elected in 3501. He was appointed Treasurer of State in 3503, and was elected to that office in 3505. He was re-elected in 3507, and was appointed Secretary of State in 3509. He was elected to that office in 3511, and was re-elected in 3513. He was appointed Auditor of State in 3515, and was elected to that office in 3517. He was re-elected in 3519, and was appointed Treasurer of State in 3521. He was elected to that office in 3523, and was re-elected in 3525. He was appointed Secretary of State in 3527, and was elected to that office in 3529. He was re-elected in 3531, and was appointed Auditor of State in 3533. He was elected to that office in 3535, and was re-elected in 3537. He was appointed Treasurer of State in 3539, and was elected to that office in 3541. He was re-elected in 3543, and was appointed Secretary of State in 3545. He was elected to that office in 3547, and was re-elected in 3549. He was appointed Auditor of State in 3551, and was elected to that office in 3553. He was re-elected in 3555, and was appointed Treasurer of State in 3557. He was elected to that office in 3559, and was re-elected in 3561. He was appointed Secretary of State in 3563, and was elected to that office in 3565. He was re-elected in 3567, and was appointed Auditor of State in 3569. He was elected to that office in 3571, and was re-elected in 3573. He was appointed Treasurer of State in 3575, and was elected to that office in 3577. He was re-elected in 3579, and was appointed Secretary of State in 3581. He was elected to that office in 3583, and was re-elected in 3585. He was appointed Auditor of State in 3587, and was elected to that office in 3589. He was re-elected in 3591, and was appointed Treasurer of State in 3593. He was elected to that office in 3595, and was re-elected in 3597. He was appointed Secretary of State in 3599, and was elected to that office in 3601. He was re-elected in 3603, and was appointed Auditor of State in 3605. He was elected to that office in 3607, and was re-elected in 3609. He was appointed Treasurer of State in 3611, and was elected to that office in 3613. He was re-elected in 3615, and was appointed Secretary of State in 3617. He was elected to that office in 3619, and was re-elected in 3621. He was appointed Auditor of State in 3623, and was elected to that office in 3625. He was re-elected in 3627, and was appointed Treasurer of State in 3629. He was elected to that office in 3631, and was re-elected in 3633. He was appointed Secretary of State in 3635, and was elected to that office in 3637. He was re-elected in 3639, and was appointed Auditor of State in 3641. He was elected to that office in 3643, and was re-elected in 3645. He was appointed Treasurer of State in 3647, and was elected to that office in 3649. He was re-elected in 3651, and was appointed Secretary of State in 3653. He was elected to that office in 3655, and was re-elected in 3657. He was appointed Auditor of State in 3659, and was elected to that office in 3661. He was re-elected in 3663, and was appointed Treasurer of State in 3665. He was elected to that office in 3667, and was re-elected in 3669. He was appointed Secretary of State in 3671, and was elected to that office in 3673. He was re-elected in 3675, and was appointed Auditor of State in 3677. He was elected to that office in 3679, and was re-elected in 3681. He was appointed Treasurer of State in 3683, and was elected to that office in 3685. He was re-elected in 3687, and was appointed Secretary of State in 3689. He was elected to that office in 3691, and was re-elected in 3693. He was appointed Auditor of State in 3695, and was elected to that office in 3697. He was re-elected in 3699, and was appointed Treasurer of State in 3701. He was elected to that office in 3703, and was re-elected in 3705. He was appointed Secretary of State in 3707, and was elected to that office in 3709. He was re-elected in 3711, and was appointed Auditor of State in 3713. He was elected to that office in 3715, and was re-elected in 3717. He was appointed Treasurer of State in 3719, and was elected to that office in 3721. He was re-elected in 3723, and was appointed Secretary of State in 3725. He was elected to that office in 3727, and was re-elected in 3729. He was appointed Auditor of State in 3731, and was elected to that office in 3733. He was re-elected in 3735, and was appointed Treasurer of State in 3737. He was elected to that office in 3739, and was re-elected in 3741. He was appointed Secretary of State in 3743, and was elected to that office in 3745. He was re-elected in 3747, and was appointed Auditor of State in 3749. He was elected to that office in 3751, and was re-elected in 3753. He was appointed Treasurer of State in 3755, and was elected to that office in 3757. He was re-elected in 3759, and was appointed Secretary of State in 3761. He was elected to that office in 3763, and was re-elected in 3765. He was appointed Auditor of State in 3767, and was elected to that office in 3769. He was re-elected in 3771, and was appointed Treasurer of State in 3773. He was elected to that office in 3775, and was re-elected in 3777. He was appointed Secretary of State in 3779, and was elected to that office in 3781. He was re-elected in 3783, and was appointed Auditor of State in 3785. He was elected to that office in 3787, and was re-elected in 3789. He was appointed Treasurer of State in 3791, and was elected to that office in 3793. He was re-elected in 3795, and was appointed Secretary of State in 3797. He was elected to that office in 3799, and was re-elected in 3801. He was appointed Auditor of State in 3803, and was elected to that office in 3805. He was re-elected in 3807, and was appointed Treasurer of State in 3809. He was elected to that office in 3811, and was re-elected in 3813. He was appointed Secretary of State in 3815, and was elected to that office in 3817. He was re-elected in 3819, and was appointed Auditor of State in 3821. He was elected to that office in 3823, and was re-elected in 3825. He was appointed Treasurer of State in 3827, and was elected to that office in 3829. He was re-elected in 3831, and was appointed Secretary of State in 3833. He was elected to that office in 3835, and was re-elected in 3837. He was appointed Auditor of State in 3839, and was elected to that office in 3841. He was re-elected in 3843, and was appointed Treasurer of State in 3845. He was elected to that office in 3847, and was re-elected in 3849. He was appointed Secretary of State in 3851, and was elected to that office in 3853. He was re-elected in 3855, and was appointed Auditor of State in 3857. He was elected to that office in 3859, and was re-elected in 3861. He was appointed Treasurer of State in 3863, and was elected to that office in 3865. He was re-elected in 3867, and was appointed Secretary of State in 3869. He was elected to that office in 3871, and was re-elected in 3873. He was appointed Auditor of State in 3875, and was elected to that office in 3877. He was re-elected in 3879, and was appointed Treasurer of State in 3881. He was elected to that office in 3883, and was re-elected in 3885. He was appointed Secretary of State in 3887, and was elected to that office in 3889. He was re-elected in 3891, and was appointed Auditor of State in 3893. He was elected to that office in 3895, and was re-elected in 3897. He was appointed Treasurer of State in 3899, and was elected to that office in 3901. He was re-elected in 3903, and was appointed Secretary of State in 3905. He was elected to that office in 3907, and was re-elected in 3909. He was appointed Auditor of State in 3911, and was elected to that office in 3913. He was re-elected in 3915, and was appointed Treasurer of State in 3917. He was elected to that office in 3919, and was re-elected in 3921. He was appointed Secretary of State in 3923, and was elected to that office in 3925. He was re-elected in 3927, and was appointed Auditor of State in 3929. He was elected to that office in 3931, and was re-elected in 3933. He was appointed Treasurer of State in 3935, and was elected to that office in 3937. He was re-elected in 3939, and was appointed Secretary of State in 3941. He was elected to that office in 3943, and was re-elected in 3945. He was appointed Auditor of State in 3947, and was elected to that office in 3949. He was re-elected in 3951, and was appointed Treasurer of State in 3953. He was elected to that office in 3955, and was re-elected in 3957. He was appointed Secretary of State in 3959, and was elected to that office in 3961. He was re-elected in 3963, and was appointed Auditor of State in 3965. He was elected to that office in 3967, and was re-elected in 3969. He was appointed Treasurer of State in 3971, and was elected to that office in 3973. He was re-elected in 3975, and was appointed Secretary of State in 3977. He was elected to that office in 3979, and was re-elected in 3981. He was appointed Auditor of State in 3983, and was elected to that office in 3985. He was re-elected in 3987, and was appointed Treasurer of State in 3989. He was elected to that office in 3991, and was re-elected in 3993. He was appointed Secretary of State in 3995, and was elected to that office in 3997. He was re-elected in 3999, and was appointed Auditor of State in 4001. He was elected to that office in 4003, and was re-elected in 4005. He was appointed Treasurer of State in 4007, and was elected to that office in 4009. He was re-elected in 4011, and was appointed Secretary of State in 4013. He was elected to that office in 4015, and was re-elected in 4017. He was appointed Auditor of State in 4019, and was elected to that office in 4021. He was re-elected in 4023, and was appointed Treasurer of State in 4025. He was elected to that office in 4027, and was re-elected in 4029. He was appointed Secretary of State in 4031, and was elected to that office in 4033. He was re-elected in 4035, and was appointed Auditor of State in 4037. He was elected to that office in 4039, and was re-elected in 4041. He was appointed Treasurer of State in 4043, and was elected to that office in 4045. He was re-elected in 4047, and was appointed Secretary of State in 4049. He was elected to that office in 4051, and was re-elected in 4053. He was appointed Auditor of State in 4055, and was elected to that office in 4057. He was re-elected in 4059, and was appointed Treasurer of State in 4061. He was elected to that office in 4063, and was re-elected in 4065. He was appointed Secretary of State in 4067, and was elected to that office in 4069. He was re-elected in 4071, and was appointed Auditor of State in 4073. He was elected to that office in 4075, and was re-elected in 4077. He was appointed Treasurer of State in 4079, and was elected to that office in 4081. He was re-elected in 4083, and was appointed Secretary of State in 4085. He was elected to that office in 4087, and was re-elected in 4089. He was appointed Auditor of State in 4091, and was elected to that office in 4093. He was re-elected in 4095, and was appointed Treasurer of State in 4097. He was elected to that office in 4099, and was re-elected in 4101. He was appointed Secretary of State in 4103, and was elected to that office in 4105. He was re-elected in 4107, and was appointed Auditor of State in 4109. He was elected to that office in 4111, and was re-elected in 4113. He was appointed Treasurer of State in 4115, and was elected to that office in 4117. He was re-elected in 4119, and was appointed Secretary of State in 4121. He was elected to that office in 4123, and was re-elected in 4125. He was appointed Auditor of State in 4127, and was elected to that office in 4129. He was re-elected in 4131, and was appointed Treasurer of State in 4133. He was elected to that office in 4135, and was re-elected in 4137. He was appointed Secretary of State in 4139, and was elected to that office in 4141. He was re-elected in 4143, and was appointed Auditor of State in 4145. He was elected to that office in 4147, and was re-elected in 4149. He was appointed Treasurer of State in 4151, and was elected to that office in 4153. He was re-elected in 4155, and was appointed Secretary of State in 4157. He was elected to that office in 4159, and was re-elected in 4161. He was appointed Auditor of State in 4163, and was elected to that office in 4165. He was re-elected in 4167, and was appointed Treasurer of State in 4169. He was elected to that office in 4171, and was re-elected in 4173. He was appointed Secretary of State in 4175, and was elected to that office in 4177. He was re-elected in 4179, and was appointed Auditor of State in 4181. He was elected to that office in 4183, and was re-elected in 4185. He was appointed Treasurer of State in 4187, and was elected to that office in 4189. He was re-elected in 4191, and was appointed Secretary of State in 4193. He was elected to that office in 4195, and was re-elected in 4197. He was appointed Auditor of State in 4199, and was elected to that office in 4201. He was re-elected in 4203, and was appointed Treasurer of State in 4205. He was elected to that office in 4207, and was re-elected in 4209. He was appointed Secretary of State in 4211, and was elected to that office in 4213. He was re-elected in 4215, and was appointed Auditor of State in 4217. He was elected to that office in 4219, and was re-elected in 4221. He was appointed Treasurer of State in 4223, and was elected to that office in 4225. He was re-elected in 4227, and was appointed Secretary of State in 4229. He was elected to that office in 4231, and was re-elected in 4233. He was appointed Auditor of State in 4235, and was elected to that office in 4237. He was re-elected in 4239, and was appointed Treasurer of State in 4241. He was elected to that office in 4243, and was re-elected in 4245. He was appointed Secretary of State in 4247, and was elected to that office in 4249. He was re-elected in 4251, and was appointed Auditor of State in 4253. He was elected to that office in 4255, and was re-elected in 4257. He was appointed Treasurer of State in 4259, and was elected to that office in 4261. He was re-elected in 4263, and was appointed Secretary of State in 4265. He was elected to that office in 4267, and was re-elected in 4269. He was appointed Auditor of State in 4271, and was elected to that office in 4273. He was re-elected in 4275, and was appointed Treasurer of State in 4277. He was elected to that office in 4279, and was

Wagner und seiner bis dahin unerhörten Vermehrung der Instrumentationsfarben geblendet, um in dem geborenen Dramatiker von Gottes Gnaden die eigentlichste Quelle dieser musikalischen Ausdrucksfülle zu erkennen. Freilich kann nun nicht jeder tüchtige Musiker ein geborener Dramatiker sein, das braucht er glücklicherweise auch nicht, aber die Fähigkeit, einen musikalisch zu erschöpfenden und zugleich dramatisch wirksamen Text von dichterischer Haltung zu erkennen, muss jeder Opernkomponist besitzen und darin kann ihm und der grossen Menge der Kunstgeniessenden das Buch von Bulthaupt in der That der beste Lehrmeister sein. Ein Da Ponte vergewaltigte den Don Juan-Stoff, horribile dictu, zu einem drama giocoso, aber nur das Genie eines Mozart konnte trotzdem eine Musiktragödie daraus machen. Das ist und bleibt eine der stärksten Offenbarungen des untrüglichen dramatischen Feingefühls Mozarts. Unseren modernen Opernkomponitsen scheint diese spezifisch dramatische Witterung zu fehlen. Ihnen fehlt der klare Blick für die dramatischen Qualitäten eines Textes. Das ist die Mahnung, deren Berechtigung in den neuen Schlusskapitel der Dramaturgie, das die Oper nach Wagners Tode behandelt, eine unsere jungen Talente beschämende Bestätigung erhält. Denn wirklich sind die meisten Misserfolge der neueren Opern mehr dem dramatischen, als dem musikalischen Unvermögen ihrer Komponisten zuzuschreiben. Sehr beherzigenswert ist, was Bulthaupt bei Gelegenheit der Scribe-Meyerbeerschen historischen Schaustücke über die traurige Buntscheckigkeit unseres deutschen Opernrepertoires sagt. In der That, Mignon, Troubadour, Marguerite und die Louise beherrschen die deutsche Opernbühne, und dadurch wird unseren Komponisten die Gelegenheit, sich im Gebrauch ihres musikdramatischen Rüstzeugs zu üben, geschmälert. Ist das etwa schlechtangebrachte Deutschtümelei, wenn dem überwuchernden welschen Theaterzauber gegenüber der germanische Wahrheitsdrang und künstlerische Empfindungsernst in Schutz genommen wird?

Eine sehr wertvolle Bereicherung des Bulthauptschen Werkes bilden die historisch geordneten zahlreichen Notenbeispiele, die ein stattliches Separatheft von 140 Seiten füllen und in nuce eine Entwickelungsgeschichte der charakteristischen musikdramatischen Themenbildung von Lully bis Wagners Parsifal enthalten. Dass in dieser sorgfältig aneinandergegliederten, stets auf den Text bezugnehmenden Kette, der „Fliegende Holländer" und der „Tannhäuser" fehlen, ist lediglich der Engherzigkeit des Verlegers dieser beiden Werke (Ad. Fürstner) zuzuschreiben. Dafür fliessen die aus den übrigen Werken Wagners citierten Beispiele dank dem weitsichtigen Entgegenkommen der Verleger (B. Schotts Söhne und Breitkopf & Härtel) um so reichlicher.

Dr. Gerh. Hellmers.

MUSIKALIEN

248. **Eugen d'Albert:** Kritisch-instruktive Ausgabe der Klaviersonaten L. van Beethovens mit erläuternden Bemerkungen und Fingersatzbezeichnung. (Sonate f-moll op. 2 No. 1, Sonate A-dur op. 2 No. 2, Sonate C-dur op. 2 No. 3, Sonate Es-dur op. 7, Sonate c-moll op. 10 No. 1, Sonate F-dur op. 10 No. 2, Sonate D-dur op. 10 No. 3, Sonate c-moll op. 13, Sonate E-dur op. 14 No. 1, Sonate G-dur op. 14 No. 2.) Verlag: Otto Forberg, Leipzig.

249. **August Stradal:** Präludium und Fuge für die Orgel in G-dur von J. S. Bach; Präludium und Fuge für die Orgel in C-dur von J. S. Bach; Präludium und Fuge für die Orgel in D-dur von J. S. Bach; Passacaglia für die Orgel in c-moll von J. S. Bach; Toccata und Fuge (C-dur) für die Orgel von J. S. Bach; Bravourstudie nach

Digitized by Google

Themen von N. Paganini (Es-dur); Bravourstudie nach Themen von N. Paganini (A-dur) für Pianoforte zu zwei Händen. Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig.

250. **August Stradal:** Mazeppa. Symphonische Dichtung von Franz Liszt, für Klavier zu zwei Händen arrangiert. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

251. **Heinrich Rietsch:** Phantasie (f-moll) für zwei Klaviere. Verlag: Robert Forberg, Leipzig.

252. **Oskar Fried:** Drei zweistimmige Gesänge in Kanonform für Mezzosopran und Bariton, op. 8. Verlag: Julius Hainauer, Breslau.

253. **Julius Hagemann:** Legende für Pianoforte, op. 20. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

254. **Reinhold L. Herman:** Zwei Duette für hohe und tiefe Stimme mit Pianofortebegleitung, op. 45. Ebenda.

255. **Hans Hermann:** Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 46. Verlag: D. Rahter, Hamburg und Leipzig.

256. **Victor von Herzfeld:** Bunte Reihe. Sechs leichte Stücke für Pianoforte. Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.

257. **Fritz Kauffmann:** Trauungsgesang für eine Frauenstimme mit Begleitung von Violine und Orgel, op. 36. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

258. **Hugo Kaun:** Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, op. 37. Verlag: D. Rahter, Hamburg und Leipzig.

259. **Max Lewandowsky:** Zehn Gesänge, op. 6. Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.

260. **A. Naubert:** Sechs Gesänge für eine Stimme mit Pianofortebegleitung. Ausgewählt und herausgegeben von Mathilde Naubert. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

261. **Alfred Reisenauer:** Sieben Gedichte von Paul Heyse für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 12. Verlag: D. Rather, Hamburg und Leipzig.

262. **Walter Rabl:** Frau Sehnsucht, Dichtung von Wilh. Eberh. Ernst, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 9. Sechs Gedichte von Anna Ritter, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 10. Ebenda.

263. **Paul Scheinpflug:** Zwölf Gesänge für eine Singstimme mit Klavier, op. 1 und 2. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

264. **Corona Schröter:** Fünf Volkslieder; neu herausgegeben von M. Friedländer. Verlag: Alexander Huschke Nachf. (Rudolf Buschmann), Weimar.

265. **J. B. Zerlett:** So Einer war auch Er! Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 241. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

266. **Richard Franck:** Konzertouvertüre für grosses Orchester op. 21. Worte der Liebe, für vierstimmigen gemischten Chor mit Orchesterbegleitung op. 27. Suite für Orchester op. 30. Symphonische Phantasie für grosses Orchester op. 31. Verlag: Schlesingersche Buchhandlung (R. Lienau), Berlin.

267. **Paul Gerhardt:** Christfeier. Festmotette für Kinderstimmen, gemischten Chor und Orgel op. 2. Geistliche Hochzeitsmusik No. 2a und 3. Motette „Menschliches Wesen, was ists gewesen", für vierstimmigen, gemischten Chor op. 6. Verlag: C. F. W. Siegel (R. Linnemann), Leipzig.

248. Die kritisch-instruktive Ausgabe der Beethovenschen Sonaten von Eugen d'Albert gehört zu den wertvollsten Erscheinungen der jüngsten Zeit auf dem Gebiet der

Klassiker-Interpretation. Ein genialer Musiker von markanter Eigenart und tiefgreifendem Verständnis, ein hoher Geist kündet uns da seine bedeutsame, richtunggebende Auffassung. Die erläuternden Bemerkungen sind in drei Sprachen (Deutsch, Französisch und Englisch) gehalten. In der Fingersatzbezeichnung tritt der reicherprobte Praktiker, der Pianist d'Albert auf das günstigste hervor.

249—250. Ebenso trefflich und schätzenswert wie d'Alberts Ausgabe der Beethovenschen Klaviersonaten sind die Bearbeitungen der Bachschen Orgelwerke und Lisztschen symphonischen Dichtungen, sowie die Bravourstudien nach Paganinischen Themen von August Stradal. Ein Schüler des grossen Franz Liszt, hat er nicht nur seltene Virtuosenvorzüge, sondern auch die innige Liebe zu den Werken des gewaltigen Thomaskantors vom Meister überkommen. Bei allem pietätvollen Festhalten an der Urfassung besitzen diese Bearbeitungen für Klavier eine gewisse spezifische Grosszügigkeit, die sich aus der hohen Würdigung des Instrumentes und der vollkommenen, verständnisreichen Umwertung aller Klangwerte des Originals ergiebt, die Präludien und Fugen von J. S. Bach in G-dur, C-dur und D-dur, seine Toccata und Fuge (C-dur) und Passacaglia (c-moll) sind mustergültig für Klavier transcribiert. Ein gleiches gilt von den Paganini-Studien, und das Arrangement des „Mazeppa" ist ebenso wie das der „Heroïde funèbre" eine kostbare Gabe, die von allen Lisztverehrern mit dem aufrichtigsten Dank quittiert werden wird.

251. Heinrich Rietsch, der an der Prager deutschen Universität als Professor der Musikgeschichte wirkt, hat nicht nur durch seine fachwissenschaftlichen Arbeiten, sondern auch als Komponist die höchste Anerkennung der berufenen Faktoren zu erwerben vermocht. Die vorliegende Phantasie für zwei Klaviere ist darnach angethan, die Komponistenerfolge des geachteten Gelehrten durchaus zu rechtfertigen: sie ist eine gedankenreiche Tondichtung, die in Gehalt und Ausdrucksform den Ansprüchen aller vornehmen Musiker gerecht wird. Dr. Victor Joss.

252. Mit grosser Freude habe ich die drei zweistimmigen Gesänge in Kanonform von Oskar Fried durchgearbeitet. Sie sind das Beste, was ich bis jetzt von diesem Komponisten, dessen genialseinwollender, gesuchter Harmonieenschwulst mich stets unsympathisch berührte, kennen gelernt habe. Diese Wechselgesänge „Mailied" von Nietzsche, „Herr und Herrin" von Dehmel, „Wechsel" von Goethe sind in Form und Inhalt gleichmässig wertvoll und abgeklärt und als eine vortreffliche Bereicherung dieser musikalischen Gattung mit Freuden zu begrüssen.

253. Die Legende von Julius Hagemann ist ein wohlklingendes, wenig gedankentiefes Klavierstück.

254. In den beiden Duetten „Notturno" und „Ständchen" hat Professor Reinhold L. Hermann einen ebenso glatten als klangschönen Satz geschrieben, der den einzelnen Singstimmen reichlich Gelegenheit bietet, Stimme und Können zu zeigen. Dass der Komponist gerade das Kuglersche Ständchen, dessen musikalischer Gehalt von Brahms vollständig erschöpft wurde, noch einmal komponieren musste, ist mir unverständlich.

255. Der junge Komponist Hans Hermann ist mit den vorliegenden sechs Liedern bereits auf opus 46 angelangt. Die Gesänge sind ungleichwertig in Bezug auf ihren musikalischen Gehalt und ihre Ausfeilung. Gut getroffen ist der derbe Volkston in dem Liede „Vor der Schenke", ferner „Was treibst du, Wind?" für Stimmbegabte eine sogenannte dankbare Nummer, wenn auch der Schluss eine bedenkliche deklamatorische Geschmacklosigkeit zeitigt. Das schon öfters komponierte „Komm, Mädchen, mir nicht auf die Stube" hat auch Hermanns Phantasie gereizt. Seine Vertonung zeichnet sich vor den anderen, die mir bekannt sind, durch eine pikante, routinierte Mache aus, den Ton für die liebenswürdige, sinnliche Art des Liliencronschen Humors zu treffen, ist ihm jedoch ebensowenig wie seinen Vorgängern geglückt.

256. Viktor von Herzfelds Klavierstückchen sind leicht gesetzt und werden dank ihres melodischen Gehaltes den Anfängern des Klavierspiels eine amüsante Abwechslung sein.
257. Die Legion der bereits existierenden Trauungsgesänge hat Fritz Kauffmann wohl vermehrt, aber nicht verbessert. Seine Komposition ist musikalisch gut gemeint und ebenso gearbeitet, behandelt aber die Dichtung derart als Mittel zum Zweck, dass von einer Erschöpfung des Stimmungsgehaltes nicht die Rede sein kann.
258. Das opus 37 von Hugo Kaun zeigt mir den reich begabten Komponisten zum erstenmale auf dem Gebiet des Liedes und gleich in durchaus glücklicher Weise. Besonders sind es das zweite und dritte der drei dieses Opus ausmachenden Gesänge, die ein volles Interesse verdienen. Sehr gut hat der Komponist den Stimmungsgehalt der schönen Dichtung von Th. Fontane „Das Fischermädchen" und den hüpfenden Humor Busses in der „Schneidermähr" getroffen. Vielleicht käme das letztere Stück noch charakteristischer zum Ausdruck, wenn es in F-dur anstatt in E-dur stünde.
259. In den letzten Monaten hatte ich verschiedentlich Gelegenheit, Kompositionen von Max Lewandowsky kennen zu lernen. Seine Art, zu komponieren, bewegt sich mit der ihm eigenen glatten Formungsgeschicklichkeit ziemlich an der Oberfläche. Auch von seinem Opus 6 lässt sich das gleiche sagen. Von einer tonalen Vertiefung des dichterischen Gedankens ist wenig die Rede, wenn er auch in Heft II dieses Opus einen kleinen Anlauf dazu nimmt. Im grossen und ganzen ist ihm das jeweilige Gedicht mehr das Mittel zum Zweck, seinen nicht mehr den Anspruch auf Neuheit machenden melodischen Phrasen die nötigen Worte unterzulegen, als den dichterischen Inhalt durch ein musikalisches Ausmalen der Stimmung zu potenzieren.
260. In ihrer einfachen lieblichen Melodik und graziösen Art machen die Gesänge aus dem Nachlass des 1897 verstorbenen Komponisten A. Naubert einen sehr schönen Eindruck. Wenn sie sich auch weniger durch Gedankentiefe auszeichnen, so berühren sie in ihrer feinen Abtönung von Wort und Ton so sympathisch, dass man sie weiteren Kreisen nur bestens empfehlen kann.
261. Alfred Reisenauer, der Klavierpoet par excellence, hat sich das Lied zu seiner speziellen Domäne gemacht. In grossen Pausen nur lässt er die Öffentlichkeit an den Gebilden seiner Phantasie teilnehmen. Was er aber dann zu sagen weiss, ist von solch angenehmer Eigenart, von solch harmonisch, melodisch, rhythmisch und deklamatorisch fein ciselierter Ausgestaltung, dass es für den des kritischen Amtes Waltenden ein wirklicher Genuss ist, sich mit diesen Novitäten zu befassen. Sieben Gedichte Paul Heyses hat diesmal der Komponist für eine höhere Stimme und Klavier vertont. Jedes einzelne hat er zu einem kleinen Meisterstück filigraner Kleinkunst ausgestaltet, bei jedem trifft er in Bezug auf die Stimmung den Nagel auf den Kopf, ohne irgendwie das Mass einer einfachen Natürlichkeit in der Harmonik zu überschreiten.
262. Viel Freude machte es mir, dem von dem reichbegabten Wilhelm Eberhard Ernst gedichteten und von Walter Rabl vertonten Cyklus „Frau Sehnsucht" wieder zu begegnen, der als Manuskript bereits im Dezember 1900 im Berliner Tonkünstlerverein mit grossem Erfolg zur Aufführung gekommen war. Ein prächtiges, dramatisch bewegtes Werk, voll sinnlichen Klangreizes und tiefer Empfindung, das glanzvollen hohen Stimmen eine reiche Ausbeute bieten wird. Auch die sechs Gedichte von Anna Ritter hat Rabl sehr klangschön ausgestaltet. Ihre wirksame Melodik und sinngemässe Deklamation werden ihnen bald den Stempel der Popularität aufdrücken.
263. In Paul Scheinpflug tritt uns ein neuer Komponist entgegen, der in 12 Gesängen für hohe und tiefe Stimme sehr viel Gutes zu sagen weiss. Noch gliedert sich sein Können nicht organisch genug, um den Eindruck der bewussten Ausreifung zu machen, doch spricht aus dem tondichterischen Wollen seines opus 1 und 2 ein so starkes

Talent, dass man auf weitere kompositorische Äusserungen gespannt sein darf, wenn auch noch viel Schwulst daran haftet. Ein nicht gewöhnliches Mass von Empfindung, dramatischer Kraft und feuriger, schwungvoller Melodik ist Scheinpflugs Gesängen eigen, die noch weitaus eindringlicher wirken würden, wenn die Deklamation des öfteren nicht gar so ungeschickt und widernatürlich wäre. Hier hat der Komponist mit gewissenhaftester Selbstkritik noch viel an seiner Weiterentwickelung zu arbeiten, damit ihm nicht wieder derartige, aus Gründen der Melodik geschriebenen, Silbenzerrungen passieren, wie in den vorliegenden Gesängen.

264. Gelegentlich der diesjährigen Versammlung der Goethe-Gesellschaft in Weimar machten die Teilnehmer einen Ausflug nach Ilmenau zur Grabstätte der am 23. August 1802 gestorbenen Corona Schröter, bei dem vorliegendes Heft als Festschrift ausgegeben wurde. Es enthält ausser der Geschichte des Grabdenkmals die Beweise, dass dieser Liebling der Musen und der Grazien, der Schützling Goethes, nicht allein ein schauspielerisches Universalgenie war, sondern auch selbstschöpferisch im Reiche der Tonkunst annehmbares leistete. Das Heft enthält 5 Gesänge, die Corona Schröter nach Herders Volksliedern im Jahre 1786 komponierte. In der von Max Friedländer besorgten Neuherausgabe dieser einfachen Lieder ist es interessant, zu beobachten, mit welch feinem Sinn sich Grazie der Melodik und Rhythmus paaren. Besonders originell ist das „Liedchen von der Sehnsucht" mit seinem dreiteiligen Rhythmus.

265. Das allerliebste Stimmungsbild „So Einer war auch er!" von Arno Holz hat der bekannte Chordirigent und Komponist Zerlett äusserst glücklich vertont und daraus eine Vortragsstudie gestaltet, die sehr zu empfehlen ist.

266. Zwei Seelen wohnen in Richard Francks Komponistenbrust. Die eine heisst „Mendelssohn", die andere „Brahms". Beide füllen scheinbar sein ganzes kompositorisches Sein aus, denn eine wirkliche Originalität, die auf den Namen Franck hört, ist mir nicht aufgefallen. Da wäre zunächst op. 21 Konzert-Ouvertüre „Wellen des Meeres und der Liebe" — (Warum diese Grillparzer-Korrektur?) — bei ihr hat Mendelssohn Pate gestanden. Erfindung, Form, Instrumentation atmen seinen — Geist? — nein, aber seine Manier. Besser steht es mit op. 27 „Worte der Liebe" für Chor und Orchester. Stellenweise sehr stark von Brahms beeinflusst, ist es klanglich ein sehr gutes Chorstück, tut aber in seinem Bestreben, mit möglichster Gefühlstiefe aufzuwarten — die verehrten Leserinnen werden das harte Wort verzeihen — den faden Verseleien Theodor Körners viel zu viel Ehre an. Die Orchestersuite op. 30 ist trotz ungarischen Marsches und grosser Trommel ein grundgutmütiges Stück, das mit seiner ehrpusselichen Fidelitas den philharmonischen Mittwochs-Konzerten eine zweckentsprechende Bereicherung sein dürfte. Op. 31, Symphonische Phantasie. Grosses Orchester, 4 Hörner, 3 Posaunen, Harfen u. s. w. . . . Jetzt geht's los! . . . Täuschung! Schon auf der sechsten und siebenten Partiturseite sind wir wieder auf „Du und Du" mit Mendelssohn. Doch „honny soit qui mal y pense!" Richard Franck ist ein gut gelernter Musiker, der sich auf das „wie man's macht" versteht. Seine Musik ist in ihrer Art von einer unheimlichen Routine und wahrer Parkettbodenglätte. Man sehnt sich förmlich nach einem tüchtigen Knorrn, nach ein paar musikalischen Rauhbeinigkeiten. Oh, über diese langweilige Wohlanständigkeit! Möchte doch Franck nach all diesen übertünchten Höflichkeitsphrasen bald einmal gründlich aus sich herausgehen und mit seinem umfangreichen Wissen uns sein wahres Gesicht zeigen.

267. Wenig erfreulich sind Paul Gehrhardts Kirchenkompositionen. Melodisch, harmonisch und rhythmisch von grosser Armut, stehen sie in der Art der Vertonung der Dichtungen auf dem ähnlichen Standpunkt, den ich schon gelegentlich der Besprechung der Dieboldschen Musikmacherei genügend beleuchtete. Adolf Göttmann.

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGEL. KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND 1903, No. 4. — Ausser amtlichen, literarischen und Vereinsnachrichten enthält das Heft einen hübschen Artikel: „Johann Hermann Schein" von W. Nelle, worin über den ersten Band der grossen Schein-Ausgabe sehr selbständig referiert wird. Zugleich findet der ebenso stimmungsvolle wie lehrreiche Aufsatz „Wie wir zu einem Kirchengesangverein gekommen sind" seinen Abschluss.

L'ILLUSTRATION Paris, 1903, 7. März. — Bringt mit der Überschrift: „Influence de la lumière sur l'audition" folgende, die Frage der Verdunkelung der Musiksäle betreffende Zeilen: „Un physiologiste de New-York, M. Mac Dougal, vient . . . de soumettre à une investigation méthodique l'influence des stimulants visuels sur les perceptions auditives; ses expériences ont consisté à mesurer la rapidité des réactions aux signaux auditifs dans des conditions d'éclairage diverses. M. Mac Dougal a pu constater ainsi que les temps de réaction sont plus courts dans l'obscurité complète qu'à la lumière, une lumière faible qu'avec une lumière vive, avec une lumière colorée qu'avec une lumière neutre. Ces modifications sont vraisemblablement dues à des modifications correspondantes de l'attention du sujet en expérience, cette attention étant en partie dissipée au profit des impressions visuelles et se concentrant uniquement sur les impressions auditives lorsque celles-ci sont seules en jeu."

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT, Heft 6. — Das Heft wird eingeleitet durch einen technisch interessanten Artikel über „Photophonographie" von Oskar Fleischer. Aus dem übrigen Inhalt sei namentlich ein Bericht von A. Neister über die Wiener Aufführung von Bruckners IX. Symphonie hervorgehoben; der Berichterstatter nimmt entschieden Stellung gegen die Hinzufügung des Tedeums.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT 1903, No. 10—12. — Besondere Erwähnung verdienen die biographische Skizze „August von Othegraven" von F. Th. Cursch-Bühren und Eugen Segnitz' ausführliche Abhandlung „Aus den Annalen einer Musikerfamilie" (gemeint ist die Familie Häser). No. 12. Das Heft enthält als „Feuilleton" einen interessanten Artikel von Siegmund von Hausegger, „Auch eine Wagner-Gedenkfeier" betitelt, in dem Batkas Kunstwart-Aufsatz „Lex Parsifal" einer eingehenden Besprechung unterzogen wird.

MONATSHEFTE FÜR MUSIK-GESCHICHTE 1903, No. 3. — Sehr wertvoll ist der Schluss von Reinhold Starkes Artikel „Die Orgelwerke der Kirche zu St. Elisabeth in Breslau"; das gleiche gilt von der Liste der „Kantoren und Organisten der St. Elisabeth-Kirche zu Breslau."

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 1903, No. 10—12. — Die Hefte enthalten unter anderem eine Abhandlung „Über die symmetrische Umkehrung" von Bernhard Ziehn; ferner Berichte von Paul Riesenfeld über Rezniceks „Till Eulenspiegel" und von Hugo Leichtentritt über Lehrmann-Reichweins „Vasantasena".

— No. 13—15. — Die Hefte enthalten als Hauptbeitrag die Fortsetzung von Bernhard Ziehns Abhandlung „Über die symmetrische Umkehrung". Der Aufsatz „Zur Bedeutung und Geschichte der ‚Gartenarie' Susannas in Mozarts Hochzeit des Figaro" betrachtet die erwähnte Arie nicht als Charakterisierungsmittel, sondern als belangreiches Stück des Dramas selbst.

BAYREUTHER BLÄTTER 1903, 1.—3. Stück. — Der einleitende Aufsatz „Unsere neue Aufgabe" von Hans von Wolzogen sieht diese Aufgabe in dem doppelten Bemühen, den Parsifal Bayreuth zu erhalten, aber andererseits auch, wenn irgend möglich, jedermann die Möglichkeit des Anhörens zu verschaffen. Sehr schön und warmherzig muss Heinrich Porges' Analyse des zweiten Aufzugs von Tristan und Isolde genannt werden; der Verfasser weist mit Recht auf die Ähnlichkeit mit der Liebesscene aus Romeo und Julia hin und schon der seltsame Zauber der zu Beginn des Aktes erklingenden Jagdhörner wird von Porges in seiner ganzen Bedeutung gewürdigt und erklärt. Schon hier ist es Wagner gelungen, „diesen objektiven Vorgang mit der Stimmung der Naturumgebung und dem Gemütsleben des im Vordergrunde stehenden Menschen zu einer untrennbaren Einheit zu verschmelzen". Dr. Heinrich Pudors Artikel „Die rechte Art, Musik zu hören" wendet sich mit vollem Recht insbesondere gegen den in letzter Zeit übermässig angewachsenen Personenkultus, den man den Virtuosen gegenüber in Scene setzt, während man die eigentlichen Meister ignoriert und in Verbitterung treibt.

— 4.—6. Stück, 1903. — Prof. Wolfgang Golther berichtet („Nietzsche und Rohde") über den Briefwechsel zwischen Nietzsche und Erwin Rohde mit stetem Bezug auf Bayreuth. Interessante Aussprüche Nietzsches über Wagner und Bayreuth finden sich da in Menge. 1868 schreibt Nietzsche: „Wagner, wie ich ihn jetzt kenne, ist die leibhaftigste Illustration dessen, was Schopenhauer ein Genie nennt." Die „Die Bayreuther Blätter" nennt er (1872) „die Zeitschrift, in der, praktisch, durch Beispiel, die Möglichkeit einer hochgesinnten und durchaus fürnehmen, wahrhaft belehrenden Kulturzeitung bewiesen werden soll". Ganz plötzlich tritt dann die Veränderung ein, die zum Abfall von Wagner führt. Golther sagt u. a.: „Nietzsche ist uns verehrungswürdig als hochgesinnter, furchtloser Vorkämpfer für den Bayreuther Gedanken. So erscheint er in den Briefen bis 1877, so lebt er einzig im Andenken seines Freundes Erwin Rohde, dessen wahrhaft edle Persönlichkeit eine wohlthuende Ergänzung zu Nietzsche ist ... In Rohde lebte der bessere Teil von Nietzsche ungetrübt und unverdorben fort".

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 1903, No. 9—12. — Der wertvollste Beitrag ist die Studie „Das wohltemperierte Klavier" von Carmen Sylva, die mit poetischem Schwung und rührender Herzlichkeit Bachs Werk bespricht. In dem Aufsatz befindet sich eine Stelle, an der es heisst: der Mystizismus des Parsifal sollte nur gehört, nicht aber zugleich gesehen werden; im Anschluss hieran wird einer Aufführung des Parsifal als Oratorium das Wort geredet. Sonst sind zu erwähnen die Aufsätze: „Flöte und Flötenspiel" von Dr. P. S. Alescejew, „Tschaikowsky als Kritiker" von Edwin Neruda („ein Förderer von köstlicher Neidlosigkeit"), und „Guglielma de Guarnieri" von E. Adasewsky.

LE MÉNESTREL (Paris) 1903, No. 9—11. — Die Fortsetzung von Julien Tiersots Abhandlung „La music dans le continent et Africain" behandelt die musikalischen Verhältnisse am Senegal und bringt wertvolles Material zur Musik der Aschantis. Sehr lesenswert ist O. Berggruens Artikel „Richard Wagner et les Anglais".

ALLGEMEINE ZEITUNG (München) 1903, No. 88. — „Hans Pfitzner und Gerhart

Digitized by Google

Hauptmann" benennt Dr. Paul Marsop eine gedankenreiche ästhetische Parallele zwischen den beiden Bearbeitern des Armen Heinrich-Stoffes. Nach ihm ist Pfitzner, dem „Tondichter von Herz und Geist", die Umwandlung der Erzählung zum Drama gelungen — mit Hilfe der Musik, die alles stofflich Gewagte, alles Grelle und Verwundende mildert und was im gesprochenen Drama unmöglich wäre, im Musikdrama möglich macht. Hauptmann, eine lyrische Natur, eine Musikerseele, hat sich in seiner „Deutschen Sage" der Musik sehnsuchtsvoll genähert, hat sie aber nicht erreicht und schon im Kernpunkt seines Werkes einen Fehler begangen dadurch, dass er den siechen Ritter, eine dramatisch naturgemäss passive Person, zum Helden machte, während Pfitzner das Richtige traf, indem er das gottbegeisterte, thatkräftige, sich der Rettung des Verlassenen und Verfehmten weihende Mädchen zur Trägerin seines Musikdramas machte. Marsop knüpft an diesen Vergleich einen interessanten Ausblick in die Zukunft des Musikdramas und tritt für eine Aufführung von Pfitzners „Armen Heinrich" im Prinzregententheater ein. „Nicht wenige Vorurteile werden verfliegen, sobald die führenden Tonsetzer der Gegenwart sich in diesem Hause Bürgerrecht erworben haben. Dort lässt sich nachweisen, dass sich in den Partituren eines Schillings, Richard Strauss, Pfitzner wieder eine Stimmungskunst von Innerlichkeit und bedeutenderem Gehalt vorbereitet, die mit dem kleinlich dürftigen Stimmungskram unserer heutigen stammelnden Verlegenheitslyrik schneller aufräumen wird als alle kritischen Mahnpredigten."

DEUTSCHE STIMMEN 1903, No. 24. — Rudolf M. Breithaupt setzt in seinem Aufsatze „Jugendkonzerte" auseinander, welchen ethischen Wert die Berliner Jugendkonzerte besitzen: Spannung, Begeisterung und Jubel wird durch sie erregt; künstlerischer Geschmack und Urteilskraft entwickeln sich; Langeweile und daraus entstehende Übel werden verhindert. Den Strahlen der kindlichen Phantasie wird ein Brennpunkt gegeben; gegen das „Unkraut der Seele", gegen die Tingeltangelei und die frivole Gassenmusik wird gekämpft, der durch die Macht der Musik gewährleistete innere Halt und Friede wird so schon in die Kindesseele getragen.

DIE ZEIT (Wien) 1903, No. 441. — „Der Komponist Paul Juon" nennt sich eine biographisch-kritische Studie von Dr. Wilhelm Altmann, die nach knappem biographischen Umriss feststellt, Juon bringe nichts absolut Neues; er knüpfe an die Formen der Klassiker an und suche sie im modernen Geist weiterzubilden; er sei ein Meister des Contrapunkts, ungekünstelt in der Harmonik, recht originell in der Rhythmik. „Durch alle seine Werke geht ein grosser, oft genialer Zug; Kühnheit und Eigenart der Gedanken überrascht darin häufig; es spricht eben eine ernste und starke musikalische Persönlichkeit zu uns; Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit der Stimmungen kommt zum Ausdruck." Besonders lobt Altmann Juons Schöpfungen auf dem Gebiet der Kammermusik.

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (Essen) 1903, 15. 3. — Dr. Arthur Seidls sehr umfangreicher Artikel „Hugo Wolf" gipfelt in dem Satze: „Wie Brahms als Lyriker die romantisch gewordene Klassik vertreten, so hat Wolf in seiner Person und mit seinem Schaffen die klassisch gewordene Romantik verkörpert, das Subjektiv-Romantische nun wieder zum Klassischen rein objektiviert." Für Seidl ist Wolf aber: „ein durchaus abschliessender Genius des deutschen Liedes, nicht aber ein die Thore zu neuer Bahn weit öffnender; ein schönes, ideales Ende, ganz und gar abgeklärtester Ausgang

Digitized by Google

des 19. Jahrhunderts — doch kein frischer Anfang, geschweige denn geistiger Inhalt schon des 20. Jahrhunderts, so weit auch seine unvergänglichen, lauteren Weisen in dieses erst noch hineinragen werden".

BERLINER TAGEBLATT 1903, 13. 3. — Das Klopstock-Jubiläum stand Gevatter bei Dr. Leopold Schmidts Feuilleton „Klopstock und die Musik". Klopstock stand persönlich der Tonkunst näher als etwa Lessing oder Goethe; er verkannte nicht wie diese die Bedeutung seiner musikalischen Zeitgenossen. Er schätzte die Werke Händels und Glucks, wurde mit Philipp Emanuel Bach befreundet. Und doch hat sich zwischen ihm und Gluck keine dauernde Freundschaft gebildet, ja Klopstock bevorzugte persönlich unbedeutendere Musiker wie etwa Chr. Ernst Rosenbaum, Fleischer oder Krause.

— 1903, 6. 4. — Dr. Leopold Schmidts Aufsatz „Zum Gedächtnis Franz Lachners" feiert Lachner als „den typischen Vertreter gesunden, natürlichen und auf zunftmässige Meisterschaft gegründeten Musizierens" und meint, wir dürften getrost etwas von seinem Geiste in unser Musikleben wieder aufnehmen; namentlich die ruhige Sachlichkeit des Dirigenten Lachner wäre unserer Zeit ein erspriessliches Vorbild.

FRANKFURTER ZEITUNG 1903, 3. 4. — „Zur Eröffnung der Mannheimer Festhalle" spricht Marie Netter; sie sagt, es habe in dem Gebäude „eine Künstlerhand von seltener Genialität" gewaltet und „der einheitliche Geist der grossen Bauperioden" wandle mit dem Beschauer durch das Haus.

NATIONAL-ZEITUNG (Berlin) 1904, 7. 4. — Ein „Lg." unterzeichneter Aufsatz behandelt „Die französische Musik in Deutschland". Es heisst da, die französische Musik wurzele mit einem nicht unbeträchtlichen Erbe aus früherer Zeit heute noch im Geschmack eines grossen Teiles des deutschen Publikums. Ganz besonders Meyerbeer beherrscht in unverdientem Mass das Repertoire. Gounods „Margarethe" ist nicht nur durch den Stoff gar so sehr und dauernd beliebt geworden. „Wer den Deutschen in der Musik lyrisch kommt, der hat sie eben schon halb gewonnen. Wir stehen alle mehr oder weniger unter dem Banne musikalischer Mondscheinpoesie; ein singendes Liebespaar unter dem zitternden Lichte des bleichen Abendgestirns hat immer den Beifall für sich." Und wie undeutsch ist Gounod überall, wo er deutsches Lokalkolorit geben will! Ähnlich steht es mit Thomas' „Mignon", worin ein mit der Eigentümlichkeit deutscher Gestaltungskraft geformter Stoff durch die echt französische, äusserlich schillernde, das Eindringen in die Tiefe erschwerende Musik gänzlich seines eigentlichen Charakters entkleidet worden ist! Bei Saint-Saëns' „Samson und Dalila" geht unser Publikum sogar „willig mit einem Komponisten, der nicht einmal über dramatische Kraft verfügt". Dagegen legen wir an Charpentiers „Louise" unwillkürlich einen weitaus strengeren Massstab als die von Lokalpatriotismus erfüllten Franzosen, daher die kühlere Aufnahme dieses Werkes in Deutschland. Echte Kunst aber ist dem Deutschen immer willkommen, von wo aus immer sie auch gekommen sein mag.

WESER-ZEITUNG (Bremen) 1903, 1. 4. — Hier giebt Fritz Rassow einen Überblick über „Die Musik im heutigen Rom". Wir ersehen aus seinen Worten in kurzem folgendes: Die Orchesterkonzerte leiden unter den schlecht geschulten Bläsern, den viel zu hoch bemessenen Eintrittspreisen und dem aus kommerziellen Gründen gewählten internationalen Programm. Besser steht es mit der rein vokalen Kirchenmusik. Die musikalische Kritik der Tagesblätter, ihrer erzieherischen Aufgabe durchaus uneingedenk, kennt nur zwei Extreme: himmelhohes Jauchzen und zu

Digitized by Google

Tode Verdammen. Das Volk, ohne Anteilnahme am frischen, neuschaffenden, künstlerischen Leben, hat seine populäre Sing- und Tanzmusik nahezu völlig vergessen; höchstens die Sucht nach materiellem Gewinn hält diesen Prozess ein wenig auf. Am besten sind noch die Aufführungen der guten italienischen Militärmusikkapellen und dabei zeigt sich in der regungslosen Spannung der Volksmassen, dass Verständnis und Liebe für die Musik in den Römern doch noch nicht erstorben ist.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK 1903, No. 4. — Als „einen Mann, der sein ganzes musikalisches Talent, sein bedeutendes Wissen und Können der streng kirchlichen Kunst gewidmet hat", ein „hellleuchtendes Vorbild", feiert Hans Werner den Komponisten Dr. Johann Georg Herzog. Der Artikel „Illusions-Ästhetik" von Prof. Josef Sittard findet seine Fortsetzung. Der Aufsatz „Die Anfänge der Musik-Entwickelung in Nord-Amerika" von Prof. Hermann Ritter führt zu dem Schluss-Ergebnis: „Die Musik, die den rohen Instinkten des menschlichen Lebens dient, kann für die Kunst nicht in Betracht gezogen werden; dieselbe gedeiht wie das Unkraut überall. Amerika wird es im Laufe der Zeit zeigen, ob die politischen und sozialen Verhältnisse einer Republik dem Gedeihen wahrer Kunstmusik förderlich sind. Vorläufig ist Amerika in musikalischen Dingen noch ausserordentlich von Europa abhängig; das beweist das Hinüberwandern von Virtuosen aller Instrumente und Dirigenten von Europa nach der neuen Welt. Wie lange diese Abhängigkeit dauern wird, ist augenblicklich noch nicht abzusehen ... Amerika ist für Europa bereits auf manchen Gebieten, auf denen es früher Abnehmer war, Lieferant geworden und ist unaufhörlich eifrig bestrebt, vom Auslande zu lernen, wo ihm dies überlegen ist." Max Arend liefert in einem biographischen Gedenkblatt auf den am 16. Februar 1803 gestorbenen „grossen Hornbläser Johann Wenzel Stich" eine interessante Darstellung der Entwickelung, welche die Kunst der charakteristischen Instrumentation und das Verständnis hierfür im Laufe der Zeiten genommen haben.

TAGESFRAGEN (Kissingen) 1903, No. 4. — Aus dem reichen Inhalt des Heftes seien hervorgehoben: Die Erinnerung an das Franz Lachner-Jubiläum, die Fortsetzung des Artikels „Das deutsche Harmonium" und der Aufsatz „Der Barmer Volkschor", in dem die Verdienste Albert Ursprungs und des Kapellmeisters Karl Hopfe ins rechte Licht gesetzt werden. Dem Heft liegt Cyrill Kistlers Broschüre „Dr. Franz Witt, ein grosser deutscher Meister. Eine musikalisch-biographische Studie" bei. Das Büchlein enthält eine durch warmes Fühlen ausgezeichnete Schilderung von Witts Wesen und Persönlichkeit und stellt in trefflich disponierter Zusammenfassung Witts künstlerische Verdienste fest. Besonders hübsch ist die zwischen Witt und Wagner gezogene Parallele, die ihren Ausgang nimmt von der Ähnlichkeit der Ziele, nach deren Verwirklichung die beiden Meister mit aller Energie hinstrebten: wie im Gesamtkunstwerk Wagners alle Künste den gleichen Anteil zur Erfüllung ihrer Kulturaufgabe nehmen, so verlangt Witt, dass die Tonkunst in der Kirche Hand in Hand mit der Liturgie gehe. Der letzte Abschnitt ist überschrieben „Der Wittstil"; Kistler sieht Witts Hauptverdienst darin, dass er bei seiner Reformation der Kirchenmusik auf das 16. Jahrhundert zurückgriff, ohne in sklavische Nachahmerei dieses Stils zu verfallen, und dass er den Choralstil wieder in seiner ursprünglichen Reinheit herstellte. Der Wittstil besitzt nach Kistler „tiefen Gehalt, würdevollen Ernst, ein glänzendes Kolorit und eine edle Volkstümlichkeit".

UMSCHAU

NEUE OPERN

Max Joseph Beer: „Die Zauber-Gavotte" (Gavotte magique) ist der Titel eines neuen musikalischen Bühnenwerks, eines Rokokospiels in einem Akt auf einen Text von Julian Raudnitz, das der Komponist soeben vollendet hat.

Theodor Gerlach: „Liebeswogen" nennt der Dichterkomponist eine „gesprochene Oper", die bereits in einer Konzertaufführung in Breslau erfolgreich zu Gehör gebracht wurde. Den Text hat Gerlach mit freier Verwendung von Heineschen Gedichten des Cyklus „Die Nordsee" bearbeitet.

Umberto Giordano: „Sibirien". Der Text der soeben vollendeten Oper, deren Aufführung für die nächste Saison von dem San Carlo-Theater in Neapel geplant ist, rührt von Illica her.

Oscar Strauss: „Colombine" ist der Titel einer soeben vollendeten Oper, die vom Intendanten Prasch für das Theater des Westens in Berlin erworben worden ist.

Victor von Wolkowsky-Biedau: „Helga", die kürzlich beendete Oper, ist durch Herrn von Hülsen für die nächste Saison zur Aufführung im Wiesbadener Königl. Theater angenommen worden.

Bogumil Zepler: „Nacht" heisst eine einaktige Oper (Dichtung nach M. C. Fumagalli von Adele Schreiber), deren Aufführungsrecht von der Direktion des Hamburger Stadt-Theaters für die nächste Spielzeit erworben worden ist.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Brüssel: Das Théatre de la Monnaie verheisst für die kommende Saison folgende Novitäten: „Le Roi Artus" von Chausson; „Les Barbares" von Saint-Saëns; „Tosca" von Puccini; „Cid" und „Sappho" von Massenet; „La Belle au Bois dormant", Feerie in vier Akten von Silver und ein Ballet von Agniez; Wagner wird mit den „Meistersingern" und dem „Fliegenden Holländer" vertreten sein.

Mailand: Die Skala kündigt für die nächste Saison als Novität die neue Oper „Sibirien" von Giordano an. Auch das „Rheingold" ist in den Spielplan aufgenommen.

KONZERTE

Heidelberg: In der prächtigen, neu errichteten Stadthalle, die im August lf. Js. eingeweiht wird, wird von seiten der Stadt in den Tagen vom 24. bis 26. Oktober ein Musikfest veranstaltet werden. Die treibende Kraft ist der Lenker des Heidelberger Musiklebens Prof. Dr. Wolfrum. Das Unternehmen dürfte seiner Eigenartigkeit wegen in den weitesten Kunstkreisen Interesse finden. Über das Wesen dieses Musikfestes giebt das nachstehend abgedruckte, von Prof. Wolfrum veröffentlichte Zirkular Aufschluss. Dasselbe lautet: Den Kunstgenossen und Kunstfreunden beehre ich mich zur Kenntnis zu bringen, dass die nach meinen Angaben mit verschiedenen Neuerungen

Digitized by Google

hinsichtlich der äusseren Form und der akustischen Wirkung versehenen Musiksäle der neuen Stadthalle zu Heidelberg auf Wunsch des Stadtrates dortselbst durch ein 3tägiges Musikfest und zwar in der Zeit vom 24.—26. Oktober 1903 eröffnet werden sollen unter Mitwirkung eines Festorchesters, des Bachvereins und eines Heidelberger „Volkschores", einer Kammermusikvereinigung, verschiedener Solisten und unter meiner Leitung. Das Orchesterpodium, aus vier Etagen bestehend, kann durch eine Person in wenig Augenblicken in jeder Höhe, Steigung etc. eingestellt, es kann auf das Niveau des Saalbodens gebracht, und es kann in die Tiefe gesenkt werden. Die 4manualige, auf einer Empore aufgestellte Orgel ist ein grosses Schwellwerk; der Spieltisch kann an beliebigem Orte, beim Dirigenten oder sonst wo im Saale aufgestellt werden; er ist durch ein Kabel mit dem Pfeifenkörper verbunden, die Registrierung, das crescendo und decrescendo in verschiedener Art erfolgt durch elektrische Kraft (neueste Systeme des englischen Ingenieurs Hope-Jones). Erst hierdurch ist ein präzises Zusammengehen von Orgel, Orchester und Soli ermöglicht. Die Chöre können gleich dem Orchester auch unsichtbar musizieren. Der Kammermusiksaal ermöglicht ebenfalls unsichtbares Musizieren. Hierzu kommt die Einrichtung, das Licht in den verschiedensten Stärkegraden zur „Mitwirkung" heranzuziehen. Um diese Einrichtungen zu zeigen, sollen bei jenem Musikfeste die Vorträge auf 4 Darbietungen verteilt werden: 1. Ein Konzert bei versenktem Orchester und unsichtbarem (bezw. sichtbarem) Chor und Solisten; 2. Konzert bei offenem Musikapparat (aber vielleicht mit verschiedenen akustischen „Nuancen"); 3. Eine Oratorienaufführung volkstümlicher Art; Chor auf dem Podium, das Orchester davor auf dem Saalboden plaziert, mit einer Schallwand vom Publikum abgeschlossen, also von den parterre Sitzenden nicht zu sehen; 4. Eine Kammermusikaufführung, halb offen und „hell", halb unsichtbar und bei gedämpftem Licht. Die Programme werden im Laufe des Sommers erscheinen.

Regensburg: Der Landesverein zur Veranstaltung bayerischer Musikfeste beschloss in seiner in Nürnberg am Pfingst-Sonnabend stattgehabten Versammlung das zweite bayerische Musikfest zu Pfingsten 1904 hier abzuhalten.

TAGESCHRONIK

Die Mozartgemeinde hat sich im Verein mit der intern. Stiftung „Mozarteum" entschlossen, den Bau eines Mozarthauses in Salzburg seiner Verwirklichung zuzuführen. Das Mozarthaus soll zur Unterbringung der öffentlichen Musikschule Mozarteum, des Mozartmuseums, des Archives, Sekretariates mit einer Auskunftsstelle für Mozartforschung und der reichhaltigen Bibliothek dienen und ferner einen kleineren Konzertsaal für Kammermusik-Abende und einen grossen Festsaal für die von Zeit zu Zeit in Salzburg stattfindenden Musik- und Mozartgedächtnisfeste enthalten. Das Haus soll auf den Mozartplatz zu stehen kommen.

In Bergamo wurde der Schädel Donizettis ausgegraben, in eine Urne gelegt und nach der Kirche Santa Maria Magiore gebracht.

Richard Strauss beabsichtigt im nächsten Jahre eine Konzertreise durch die grösseren Städte Nordamerikas zu unternehmen, an der seine Gattin als Solistin teilnehmen wird. Das Orchester wird in New-York zusammengesetzt werden.

Digitized by Google

Ihr 50jähriges Jubiläum feiert in diesem Jahr die Altonaer Singakademie. Sie wurde am 28. November 1853 gegründet. Die Leitung übernahm s. Zt. Musikdirektor John Böie.

Das Dr. Hochsche Konservatorium zu Frankfurt a. M. beging in den Tagen des 20., 21. und 22. Juni die Feier seines 25jährigen Bestehens. Im Auftrage des Kuratoriums hat der derzeitige Vorsitzende der Anstalt, Heinrich Hanau, eine Festschrift verfast: der in ihr enthaltenen Chronik des Konservatoriums sind die Porträts der beiden Direktoren (Joachim Raff 1878—1882, Bernhard Scholz 1883 bis jetzt), sowie eine Abbildung des Gebäudes vorangestellt, der Anhang giebt eine Übersicht über die sämtlichen Lehrkräfte und Schüler und Schülerinnen des Konservatoriums während der 25 verflossenen Schuljahre. Den Schluss der Festschrift bildet eine Zusammenstellung der Programme der für die Festtage geplanten Jubiläumskonzerte. — Anlässlich dieses Jubiläums schreibt der Frankfurter Musikverlag B. Firnberg zwei Preise aus, und zwar Mk. 150 für ein einstimmiges Lied mit Klavierbegleitung und Mk. 150 für ein Klavierstück. Zur Beteiligung werden nur jetzige und ehemalige Schüler des Dr. Hochschen Konservatoriums zugelassen. Die näheren Bedingungen sind durch das Sekretariat des Dr. Hochschen Konservatoriums zu beziehen.

Der Pflege des deutschen Volksliedes ist ein Wettbewerb gewidmet, der in der neuesten Nummer der „Woche“ ausgeschrieben wird. Schon zu Ostern hatte der Verlag der „Woche“, in dem Bestreben, dem deutschen Volkslied neue Bahnen zu weisen, eine Liedersammlung „Im Volkston“ herausgegeben, enthaltend 30 moderne, von hervorragenden Komponisten geschaffene Lieder. Von diesen 30 Liedern haben sich einige als geeignet erwiesen, dauernd Gemeingut des Volkes zu werden. Daher das neue Preisausschreiben, aus dem als weitere Anregung zur Pflege des deutschen Volksliedes eine zweite Sammlung „Im Volkston“ erstehen soll. Neue, leicht sangbare und volkstümliche Lieder sollen geschaffen werden, und das ganze sangesfrohe und sangeskundige Deutschland wird zur Teilnahme aufgerufen. Aus der Gesamtzahl der eingehenden Beiträge werden die Professoren Humperdinck, Krebs und Felix Schmidt, sowie die Generalmusikdirektoren Lssen und Zumpe 30 Lieder für die neue Sammlung auswählen, und unter diesen hat das Publikum selbst durch Abstimmung die drei sangbarsten und volkstümlichsten Lieder zu bezeichnen, die dann durch Preise von 3000, 2000 und 1000 Mk. ausgezeichnet werden. Alles Nähere ist aus der „Woche“ Heft 23 zu ersehen, auch können die Bedingungen des Preisausschreibens durch den Verlag der „Woche“, Berlin SW. 12, jederzeit kostenlos bezogen werden.

Das Bundesgericht in New-York hat vor einigen Tagen ein Urteil gefällt, das für alle europäischen Autoren und Komponisten von grosser Bedeutung ist. Bisher hat Amerika für die Aufführung dramatischer Werke fremdländischer Dichter keine Tantièmen gezahlt. Nach dem vor einigen Tagen erlassenen Urteil des Bundesgerichts in New-York sind nunmehr die amerikanischen Theater-Direktoren verpflichtet, in Zukunft das Aufführungsrecht auswärtiger Bühnendichtungen käuflich zu erwerben oder entsprechende Abgaben an die Autoren zu leisten.

Der Kaiser hat Georg von Hülsen zum General-Intendanten der königl. Schauspiele mit dem Titel Excellenz ernannt. Herr von Mutzenbecher wurde als Stellvertreter mit den Wiesbadener Intendanturgeschäften betraut.

Professor Dr. Phil. Wolfrum ist von der Gesellschaft für Geschichte der Musik in den Niederlanden zu Amsterdam zum Mitglied erwählt worden.

KRITIK

OPER

MÜNCHEN: Die Tage nach der Première des Kaskelschen Volksdramas, „Der Dusle und das Babeli", das in den späteren Wiederholungen immer mehr Freunde sich gewann und damit seine Lebensfähigkeit dokumentiert, waren mit Gästen gesegnet. Die Darstellerin der Gemma in dem genannten Werk, Frau Hertzer-Deppe von der Berliner Hofoper sang hier auch noch die Carmen, und zwar auf Engagement, als Ersatz für die Altistin Frl. Fremstad. Sie hat hier gefallen, aber anscheinend nicht das Erwartete gefunden; als intelligente und technisch wohlgebildete Künstlerin würde sie sich unserm Ensemble recht gut eingereiht haben. Das gleiche Schicksal widerfuhr der Sopranistin Helene Offenberg, vom Kölner Stadttheater; diese, eine durchaus ungeeignete Persönlichkeit für unsere Bühne, mit verbrauchten Stimmmitteln und süsslichem Spiel, war für Frl. Tordek, die sich bekanntlich als Evchen, Margarethe und Nedda so rasch alle Sympathieen erworben hatte (und nun glücklicherweise doch unserer Bühne erhalten bleibt), in Aussicht genommen. Weit beachtenswerter war dagegen das Gastspiel des sehr jugendlichen Frl. Günzburg aus Wien, die als Mignon durch ihr feinnuanciertes Spiel zu fesseln wusste. Noch ist sie ja nicht eigentlich reif für ein grosses Theater Wenn sie aber zur Tonfülle einmal auch die entsprechende Körperfülle sich erwirbt, mag sie sehr tüchtig werden. Eine höchst günstige Acquisition machte die Oper mit dem Bassisten Bender, der gegenwärtig neben Klöpfer in Verwendung, durch seine mächtige Erscheinung und sonore, kernige Stimme sich auszeichnet. Nicht so glücklich war die Bühnenleitung dagegen mit dem ehemaligen Volkssänger Michael Reiter, der zu seinem ersten theatralischen Versuch als Max im „Freischütz" schöne Stimmmittel, aber höchst derbe Spiel- und Sprechmanieren mitbrachte. — Ausser diesen Solisten gastiert augenblicklich noch eine ganze Operngesellschaft im Theater am Gärtnerplatz; es sind die Künstler der Compagnia des Teatro lirico in Mailand. Zur Aufführung bringen sie Puccinis „Manon Lescaut" und „Bohème", Verdis „Traviata" und „Rigoletto", sowie Donizettis „Lucia di Lammermoor". Die ersten Abende waren schlecht besucht und schlecht; am schlechtesten die „Traviata", eine Aufführung, die von der Leistungsfähigkeit der italienischen Oper ganz falsche Vorstellungen erwecken konnte: denn sie war schwunglos, höchst ungleich besetzt und voller „Zufälligkeiten" der Regie wie des Orchesters. Erst die Rigoletto-Aufführung stand auf der Höhe der gesalzenen Eintrittspreise; ich halte sie für eine der besten, feurigsten Darbietungen dieser Oper, die man geniessen kann. Selbstverständlich stellen unsere einheimischen Italianissimi allabendlich das grösste Kontingent der Besucher und spenden orgiastischen Applaus. Amatos Rigoletto und die Gilda der lieblichen Gonzaga entfesselten letzthin ein „Büss! büss" (bis)-Brüllen, dass man glauben mochte, eine Menagerie vor sich zu haben; dazu regnete es Dacapos auf offener Scene — für den wohlgezähmten deutschen Opernbesucher ebenso komisch wie lehrreich. Dr. Theodor Kroyer.

NEW-YORK: Die 17wöchentliche Saison brachte 32 verschiedene Opern. Es wurden etwa 90 Vorstellungen gegeben. Wagner war mit 8 Werken vertreten, Verdi mit 7, Mozart mit 3, Gounod, Meyerbeer, Donizetti, Puccini mit je 2, Bizet, Rossini, Leoncavallo, Mascagni, Mancinelli, Frl. Smyth mit je 1. In italienischer Sprache wurden 17 Opern gesungen, in deutscher 9, in französischer 6. Zur Zeit befindet sich die grosse Grau'sche

Digitized by Google

Operngesellschaft auf der Reise durch die Vereinigten Staaten. Am 27. April fand hier im Metropolitan-Operahouse noch die gewohnte Abschiedsvorstellung statt, in welcher 4—5 Akte aus verschiedenen Opern aufgeführt wurden, um sämtlichen Stars noch einmal Gelegenheit zum Auftreten zu geben. Diese Extra-Vorstellung ist zum Benefiz für den Direktor. Die Saison ergab eine Dividende von 100 Prozent Arthur Laser.

PHILADELPHIA: Die Opernsaison, die wir diesmal wie in den letzten Jahren der Metropolitan-Gesellschaft des Herrn Maurice Grau verdankten, begann weit früher als im Jahre zuvor und dauerte länger. Das Ensemble war so ziemlich das gleiche wie im vorigen Jahr. Von den „Grossen" fehlten diesmal die Damen Calvé, Melba und Ternina. Für die letztere hatten wir in den Wagnerpartieen entsprechenden Ersatz: im Ringcyklus musste Frau Nordica allerdings alle drei Brünnhilden singen, ebenso die Isolde; als Elsa, Elisabeth und Eva hörten wir wieder Frau Gadski. Eine der bedeutendsten amerikanischen Sängerinnen, Emma Eames, machte den kühnen Versuch, die hochdramatische Partie der Tosca in Puccinis gleichnamiger Oper, die sich hier dauernd eingebürgert hat, nach der Ternina zu singen. Der Versuch ist nicht gelungen. Ganz vollendet war dagegen ihre Desdemona in Verdis Othello, ein rührendes Bild der Unschuld. Verdi hätte übrigens heuer, wie angekündigt wurde, das Gros des Repertoires abgeben sollen. Allein es kam nicht dazu. Trotz der eminenten Gesangskunst der Frau Sembrich und der italienischen Mitglieder des Grau-Ensembles, erwies sich hier die Wirkung solcher Opern wie Traviata, Trovatore oder gar des wiederauferweckten Ernani als merklich verblasst. Für den Wechsel des musikalischen Geschmackes in den Vereinigten Staaten ist es bezeichnend, dass der „Ring des Nibelungen" weit zugkräftiger ist, als die Werke der Italiener. Allein nicht bloss Wagner, sondern überhaupt deutsche Kunst und Künstler zogen in der letzten Saison das Hauptinteresse auf sich. Der neue Dirigent der Wagnerschen Werke, Alfred Hertz, wurde allgemein als der beste Dirigent seit Seidl anerkannt. Einen ausgesprochenen Erfolg hatte Aloys Burgstaller als Siegmund, Siegfried und Walther von Stolzing. Mit Anthes vermochte man sich weniger zu befreunden. Er gefiel eigentlich nur als Lohengrin. — Neuheiten und Neueinstudierungen sind uns versprochen, allein nicht gehalten worden, da Herr Grau durch ein körperliches Leiden gezwungen war, die Leitung der Metropolitan-Gesellschaft ganz aufzugeben. In der Person des deutschen Theaterdirektors Conried ist, wie bekannt, sein Nachfolger gefunden worden. Herr Conried als Opernleiter ist natürlich ein unbeschriebenes Blatt. Er scheint, wie die Blätter zu melden wussten, ursprünglich die Absicht gehabt zu haben, mit dem Starsystem gründlich zu brechen und für ein vollendetes „tout ensemble" Sorge tragen zu wollen. Die Meldung erregte aber unter den Vierhundert in Newyork, welche die Metropolitan-Oper, allerdings nicht zu Kunstzwecken, finanziell erhalten, eine solche Entrüstung, dass es seither davon stille geworden ist. Das meiste dürfte beim Alten bleiben. Dr. Martin Darkow.

PRAG: Über „Nadeya", die letzte Opern-Neuheit des deutschen Theaters sollte ich als Übersetzer eigentlich nur berichten, nicht kritisieren. Eine Geliebte Peters des Grossen ist die Titelheldin des Buches, das L. Illica mit dem ihm eigenen Bühnenblick für den Komponisten Cesare Rossi aus Trient verfasst hat. Die „nüchterne", realistische Sprache des Dialogs kontrastiert ebenso seltsam zu dem wortreichen Überschwang der lyrischen Ergüsse und zu der à la d'Annunzio poetischen Fassung der Scenarien, wie die Realistik der abenteuerlichen Vorgänge zu der von einer „mythologischen Person" zu singenden „Stimme der Natur", die an den Ruhepunkten des Dramas sich hören lässt. Die zahlreichen theatralischen Effekte dieses Stoffes hat Rossi wohl nicht erschöpft, bietet überhaupt sein Bestes nicht in den leidenschaftlichen oder pompösen, sondern in den idyllischen und heiteren Teilen seiner Partitur. Die Auf-

nahme der Oper war übrigens eine sehr beifällige. Unmittelbar darauf erlebte Heubergers zu Wien als „Operette" geborenes „Baby" seine Uraufführung als „Opern-Burleske". So feine, reizende Musik wird unter jedem Namen willkommen sein. Wie alljährlich schloss die Saison auch diesmal mit Maifestspielen, die eine historische Folge deutscher Opern von Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Lortzing und Wagner brachten und glänzend besucht waren. Als Gäste wirkten die Damen: Herzog, Nast, Koboth sowie die Herren: Bertram, Knüpfer, Mantler, Slezak mit, und einen Jubel wie nach den „Meistersingern" unter L. Blech hat man in Prag überhaupt noch nicht erlebt. Es war der höchste Ehrentag des Instituts und Direktor Angelo Neumanns. Zur Krönung der Maifestspiele kam zu Pfingsten schliesslich noch Dr. Georg Göhler mit dem Leipziger Riedelverein auf 3 Tage herüber und feierte rauschende Triumphe. Der Vortrag der Bachschen Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" wirkte hier, wo die Kunst des grossen Kantors fast unbekannt ist, wie eine Offenbarung. Auch Beethovens „Neunte" und besonders die „Missa solemnis" waren Leistungen ersten Ranges. Zuletzt verabschiedete sich Kapellmeister Stransky mit dem „Tristan", den er ohne Probe sehr exakt und schwungvoll dirigierte. — Vom tschechischen Nationaltheater ist ein grosser Smetana-Cyklus zu melden, der einen starken äusseren Erfolg hatte, wenngleich die dabei zum erstenmal versuchte Novotnysche Bearbeitung der „Brandenburger in Böhmen" seitens der Fachleute fast einstimmige Ablehnung findet.

Dr. R. Batka.

WIESBADEN: Die diesjährigen Festspiel-Aufführungen im Hoftheater brachten zunächst Wiederholungen der schon früher hier gegebenen Opern „Armide" und „Oberon", beide in der textlichen Umgestaltung, die sie durch Hülsen und Lauff und in der musikalischen — übrigens stilistisch nicht ganz einwandfreien — Bearbeitung, die sie durch Jos. Schlar erfahren haben. In Hinsicht der scenischen Wiedergabe stehen diese Aufführungen auf kaum erreichter Höhe und wissen die Phantasie mit wahrhaft zaubrischen Reizmitteln anzuregen, ohne deshalb die Aufmerksamkeit von Poesie und Musik in unliebsamer Weise abzulenken. In neuer Einstudierung und Einrichtung gelangten ausserdem „Die weisse Dame" und „Die Afrikanerin" zur Aufführung. Auch diese beiden Opern fanden eine lebendig angeregte und bis ins Detail sorglich ausgefeilte Wiedergabe. Die „Weisse Dame" hatte Prof. Mannstädt musikalisch sehr feinfühlig ausgearbeitet: hier feierte der famose lyrische Tenor Franz Naval als George Brown wahrhafte Triumphe. Frl. Destinn als Anna entzückte durch ihr wohlgeschultes, metallreiches Organ; zu ausgiebigerer Entfaltung ihres Talents war nur wenig Gelegenheit, da wunderlicher Weise die Hauptnummer der Anna, die Arie des 3. Akts der „Neu-Einrichtung" zum Opfer gefallen war. In der „Afrikanerin", die in einzelnen Teilen fast allzu grausam gekürzt war, übte besonders starke Wirkung: die grosse Staatsratssitzung im ersten Finale, die von der Regie musterwürdig arrangiert war, und dann der 4. Akt, in welchem die Wunder der Tropenwelt und der geheimnisvolle Zauber einer längst versunkenen Kultur dekorativ sehr reizvoll zum Ausdruck gelangten. Üppige Ballets und Aufzüge thaten hier ein übriges. Meyerbeers Musik, von Prof. Schlar mit vielem Raffinement studiert, wirkte in einzelnen Teilen — namentlich in jenem ersten Finale, das in seiner Art allerdings ein Meisterstück genannt werden kann — mit überraschender Schlagkraft. Frau Leffler-Burckard als Selica, Kalisch als Vasco und Kammersänger Müller als Nelusco hoben ihre Partieen nach Kräften. Das Kaiserpaar mit den Prinzen und dem Hofstaat wohnte allen vier Vorstellungen bei, und wurde immer wieder mit lebhaften Ovationen begrüsst; Herolde in Friedericianischer Tracht bliesen die Empfangs- und Abschieds-Fanfaren. Als Merkwürdigkeit sei noch erwähnt, dass die Vorstellung der „Afrikanerin" — der Kaiser hatte an dem Tage in

Digitized by Google

Frankfurt der Preis-Verteilung beim Wettsingen der 34 Vereine beigewohnt! — erst um ½9 Uhr begann und um ¼1 Uhr morgens endete. Otto Dorn.

KONZERT

AACHEN: Das 80. Niederrheinische Musikfest. In Jubel sind die Tage des Niederrheinischen Musikfestes verklungen. Scheffelweise ging für die herrlichen Kunstgenüsse der Beifall nieder trotz der tropischen Hitze und der Enge des Saales. Die alte Kaiserstadt eignet sich vortrefflich zur Abhaltung grösserer Feste. Der Kurhausneubau enthält eine Reihe glänzend ausgestatteter Säle; viel interessante Reste der Vergangenheit ziehen die Blicke der Fremden auf sich. Der erste Tag des Musikfestes war dem Rheinlandsohne Beethoven gewidmet (Missa solemnis, 7. Symphonie). Der zweite diente als Säkularfeier für Berlioz (Phantastische Symphonie, Fausts Verdammung). Der dritte Tag bot im Künstlerkonzert eine reiche Fülle auserlesener Nummern. Das Programm verzeichnet 505 Mitwirkende (Chor 379, Orchester 116). Das städtische Orchester war durch Mitglieder der bedeutendsten Hofkapellen Deutschlands u. s. w. verstärkt. An der ersten Violine sassen unter Führung Bassermanns und van der Bruyns fast nur Konzertmeister. Schwickerath, der schon in der Missa, ganz den hohen Gedanken des Meisters gerecht werdend, das Werk zu Herzen gehen liess, gab sein Meisterstück in Brahms' Fest- und Gedenksprüchen für achtstimmigen a cappella-Chor. Man hört sie selten, diese in stolzer Pracht strahlenden Chöre von gigantischem Aufbau. Unterstützt von willigen und leistungsfähigen Chormassen erzielt Schwickerath Wirkungen, wie sie in solcher Reinheit und Tonfülle nur selten gehört werden. Weingartners Leistung gipfelte in Beethovens A-dur-Symphonie, die er so objektiv, wie es ihm möglich ist, mit wunderbarer Präzision und Klarheit der Gedanken wiedergab. Dagegen konnte Berlioz' „Phantastische" nicht aufkommen, mochte auch der zweite Satz (Ball) bestrickend genug klingen. Das Solistenquartett der Missa (Frau Seyff-Katzmayr, Frl. Henke, Forchhammer, Messchaert) hatte gut geprobt und sang formschön. Natürlich schlugen Meschaert die Herzen entgegen; gegen seinen Mephisto, aus dessen leicht sarkastischem Gebaren der dämonische Pferdefuss nur stellenweise hervorguckte, musste Faust-Forchhammer zurücktreten. Ihm gelang es nicht, diesen Torso zu einem Ganzen umzuschaffen. Eruptiv ausbrechende Kraftlaute verfangen nicht im Konzertsaal. Man wünscht durchdachte Arbeit. Weit besser gelang ihm am dritten Tage der Monolog aus der Oper „Der faule Hans" des Wagnerschülers Ritter. Als beste Vertreterin des Gretchen, so wie es sich Berlioz vorstellte, steht noch immer Marcella Pregi da. Auch Wolfs Lied von den 21 Geliebten wurde graziös vorgetragen. Der Rumäne Enesco hatte es seiner Gönnerin, der Königin von Rumänien, zu verdanken, dass er in das Programm des dritten Tages aufgenommen wurde. Er ist ein talentvoller Geiger, aber noch ohne Individualität, kraftlos im Strich und schulmässig in der Auffassung. Wie weit er noch vom Parnass ist, musste ihn ein Blick auf den Klaviertitanen Busoni lehren, der Webers Konzertstück und Liszts Totentanz (dies irae) mit grossartiger Beherrschung aller Mittel der Klaviertechnik vortrug. Von Herrn Weingartner ist noch nachzutragen, dass er durch Liszts Mazeppa und seine eigene symphonische Dichtung „Das Gefilde der Seligen" einen Beifallsorkan entfesselte. Prof. Schwikerath, auf dessen noch jugendstarken Schultern, trotzdem er schon 16 Jahre die Geschicke Aachens in musikalischen Dingen leitet, die Hauptarbeit ruhte, und der unermüdlich im Proben und Arrangieren war, galten die Ausbrüche des Beifalls nicht als der Ausdruck spontaner Erregung und leicht dahinwehenden Festjubels, sondern als dauerndes Zeichen der Anerkennung seines fruchtbringenden Wirkens. Joseph Liese.

Digitized by Google

KRITIK: KONZERT

ANTWERPEN: Saisonschluss auf der ganzen Linie. Hervorzuheben ist das letzte Mittwochskonzert dieser Saison in der Zoologie, das Veranlassung gab zu einem Festival Lodewijk Mortelmans unter persönlicher Leitung des Komponisten. Aus dem Programm sind besonders zu erwähnen: die Homer-Symphonie, ferner ein symphonisches Gedicht „Frühlings-Idylle" und zwei reizende tiefempfundene Lieder mit Orchesterbegleitung „Der Kukuk" und „Angelus", die Frau Arnonto Levering meisterhaft vortrug. Mortelmans Werke von prachtvoller orchestraler Wirkung tragen unstreitig den Stempel eines gereiften Talentes und zeugen von reicher Erfindungsgabe und contrapunktischer Durcharbeitung. Die Deutsche Liedertafel brachte unter Leitung von Felix Welcker Max Bruchs „Das Lied von der Glocke" unter Mitwirkung der Damen Geyer (Sopran) Bengell (Alt) der Herren van Eweyk (Bass) und Rieter (Tenor) meisterhaft und mit durchschlagendem Erfolg zur Aufführung. Das Böhmische Quartett rief durch bis ins Feinste ausgearbeitete Ausführung der Streichquartette op. 96 F-dur von Dvořák, op. 76 D-dur von Haydn und op. 59 C-dur von Beethoven den ihm überall zu teil werdenden Enthusiasmus und Beifall hervor. Jules C. Schmitz.

CHICAGO: Mit den Konzerten des 27. und 28. März erreichte die zwölfte Saison unserer Symphoniekonzerte ihr Ende. Sie war nach jeder Richtung hin die glänzendste seit der Gründung des Orchesters unter der Leitung von Theodor Thomas. Im letzten Konzert erzielte Prof. Hugo Heermann aus Frankfurt a. M. mit Brahms' Violinkonzert einen tiefen Eindruck. Von bedeutenden Werken, die in der letzten Hälfte der Saison zur Aufführung kamen, sind zu erwähnen: Bruckners zweite Symphonie in c-moll, Beethovens „Neunte" unter Beihilfe des Apollo-Klub, Vincent d'Indys Symphonie für Orchester und Klavier (Rudolf Ganz), Beethovens op. 68 und 93, Bachs h-moll Suite, Loeffliers Poem für Orchester (Ms.) La Bonne Chanson (Verlaine), Coleridge-Taylors Ballade in a-moll, Tschaikowskys erste Suite op. 43, Bruchstücke aus Rheingold, Walküre, Parsifal, Meistersinger und Siegfried, Liszts „Les Préludes", Sindings Klavierkonzert in Des-Dur (Miss Mary Wood Chase) u. s. w. Als Solisten traten auf: Miss Maud Arthy (Mendelssohns Violinkonzert) und der Cellist Walter Unger. Ein Ereignis war die vorzügliche Aufführung — die erste in Amerika — von Elgars „Der Traum des Gerontius" durch den Apollo-Klub unter Leitung Harrison Wilds. Das Werk machte einen sehr günstigen Eindruck und wird auf allgemeines Verlangen nächsten Winter wiederum zur Aufführung gelangen. Maurice Aronson.

FRANKFURT a. M.: Die von Kaiser Wilhelm II. vor 4 Jahren gestiftete goldene Kette, die zuerst, beim Gesangswettstreit in Kassel, dem Kölner Männergesangvereine zugesprochen wurde, ist nun nach Berlin gewandert. Der Berliner Lehrergesangverein hat sie auf dem neuerlichen Wettsingen erstritten, das in den Tagen vom 3. bis 6. Juni in Frankfurt a. M. stattfand. Die weiteren 11 Ehrenpreise, die für das Fest ausgesetzt waren, fielen der Reihe nach folgenden Vereinen zu: Kölner Männergesangverein, Sängerchor des Turnvereins Offenbach, Berliner Liedertafel, Potsdamer Männergesangverein, Aachener „Concordia", Bremer Lehrergesangverein, Sängerbund Krefeld, Liedertafel München-Gladbach, „Sanssouci" in Essen, „Concordia" in Essen und Männergesangverein in Essen. Während in Kassel 18 Vereine am Wettbewerb teilnahmen, waren diesmal deren 34 auf dem Platze erschienen. Jeder Verein sang den 6 Wochen vorher zum Studium aufgegebenen Doppelchor „Siegesgesang nach der Varusschlacht" von Georg Messner und je einen Chor eigener Wahl, die in je 7 Fällen Chöre von Brambach und Hegar getroffen hatte, während Mathieu Neumann, Fr. Schubert und Jos. Schwartz je zweimal vertreten war, je einmal C. Attenhofer, Reinh. Becker, M. Bruch, P. Cornelius, E. Heuser, Herm. Hutter, L. Kempter, V. Lachner, Meyer-Olbersleben, G. Rauchenecker, J. Rheinberger, J. Rietz, G. Weber und J. B. Zerlett.

Bis zur engeren Konkurrenz schien Köln das Kaiserkleinod auch gegen seine stärksten Mitbewerber aus Berlin, Bremen, Bonn (Männergesangverein) und München-Gladbach erfolgreich verteidigt zu haben; der Vortrag des „Stundenchores" aber, zu dem „Das Volkslied" von Wilh. Kienzl gewählt war, brachte den Kölnern eine Entgleisung, und die Entscheidung der acht Preisrichter (der neunte, Universitätsmusikdirektor Heinr. Zöllner-Leipzig hatte sein Amt niedergelegt) erfolgte in der angegebenen Weise. Der Kaiser, der dem Wettsingen vom Begrüssungskonzert an bis zum Schluss beiwohnte, beschied am letzten Mittag die sämtlichen Vereinsdirigenten zu sich und hielt in längerer Ansprache weder mit dem Lob verschiedener glänzender Sangesleistungen zurück, noch mit seiner abfälligen Meinung über einen grossen Teil der Wahlchöre, die für den Zweck der Veranstaltung zu schwierig und mit tonmalenden, orchesterartigen Effekten zu reich ausgestattet gewesen seien, — eine Ansicht, die durch ein verlesenes Promemoria der Preisrichter autoritative Unterstützung fand. Seine Bemängelung, die allzugrosse Schwierigkeit und Komplikation der Vortragsstücke betreffend, erstreckte sich auch auf den Messnerschen Preischor, und auf die Thatsache, dass ein grosser Teil der Vereine beim Vortrag dieses Stückes die Tonart um einen oder zwei Halbtöne, ja zuweilen noch mehr in die Höhe getrieben habe. Das ist, wie gesagt, Faktum; es darf dabei auch nicht unerwähnt bleiben, dass die zuletzt singenden Vereine weit weniger in diesen Fehler verfielen, der in den ersten 2 Tagen des Wettgesanges fast regelmässig begangen wurde, — ein Anzeichen, dass bei derartigen Veranstaltungen die Nachfolger von den Vorgängern lernen und dass infolgedessen diese vor jenen naturgemäss günstigere Chancen haben. Die nach dem Kasseler Vorbild, nur grösser erbaute Halle an der Frankfurt-Sachsenhäuser Forsthausstrasse bestand akustisch vorzüglich. Sie bot, bei sehr gefälligem äusseren und inneren Ansehen, nahe an 8000 Zuhörern Raum; bei dem Konzert, mit dem am 3. Juni die Frankfurter Sänger unter Leitung des Herrn Prof. M. Fleisch die auswärtigen Genossen und das Kaiserpaar begrüssten, schloss die mächtige Halle etwa 10000 Menschen ein. Man vernahm bei dieser Gelegenheit Bruchs Frithjof-Scenen, den Waldchor aus „Der Rose Pilgerfahrt", Goldmarks „Frühlingsnetz" mit einer für diesen Anlass gesetzten Orchesterbegleitung und einige Chöre im Volkston, die am meisten Eindruck machten. Hans Pfeilschmidt.

HAAG: Das Konzert von Anton Witek und Vita Gerhardt brachte ein interessantes Programm: Ch. V. Alkans Variationen „Le festin d'Esop" und desselben Komponisten Duo in fis-moll op. 21. Ausserdem Beethovens Sonate No. 12, ein Menuett von Raff und David-Webers Perpetuum mobile. Mit dem Konzert seines Wagner-Vereins war H. Viotta überaus glücklich. Solisten: Jos. Reinl, E. Forchhammer, Hans Schütz. Chor und Orchester boten eine harmonische Leistung und Viotta hat sich wieder als ein vortrefflicher Wagnerdirigent bewährt. Otto Wernicke.

KRAKAU: Es hiesse „Eulen nach Athen tragen", wollten wir in diesem resumierenden Saison-Bericht über das hiesige Musikleben die Darbietungen rühmlichst bekannter „Sterne des europäischen Konzerthimmels", wie Bonci, Bellincioni, Hubermann, Kubelik, Sarasate u. a., die wir in den vom Direktor der Lemberger Philharmonie Ludwig Heller hier allwöchentlich veranstalteten Konzerten zu geniessen das Glück hatten, eingehend besprechen. Wir beschränken uns daher auf die in den vom hiesigen Publikum leider noch nicht entsprechend gewürdigten Philharmonie-Konzerten vorgeführten polnischen Konzertgrössen, die das Interesse weiterer Kreise vollauf beanspruchen können. In erster Reihe verdienen hier genannt zu werden: der Rubinstein-Leschetitzky-Schüler Josef Sliwinski, den wir als einen der grössten der jetzt lebenden Poeten am Klavier bezeichnen können, ferner Stanislaw Barcewicz, einer der subtilsten Geiger der Gegenwart und Alexander v. Bandrowski, der erste Pionier der Wagnerschen Muse in

Polen und auch in Deutschland als Wagnersänger bekannter Heldentenor, der in einer von Direktor Heller hier veranstalteten Opernvorstellung als „Lohengrin" und „Faust" grosse, wohlverdiente Triumphe feierte. Neben ihm zeichnete sich Irene Bohuss-Hellerowa als schauspielerisch wie gesanglich hervorragende Elsa und Margarethe aus. Nicht minder verdienen die Leistungen des Dirigenten der Philharmonie-Konzerte J. N. Hock hervorgehoben zu werden, dessen in jeder Hinsicht und namentlich in der Wiedergabe des modernen Konzertprogramms, wie in der umsichtigen Leitung der Opern-Vorstellungen hervorragende Dirigierkunst das grösste Lob verdient. Bernard Scharlitt.

MILWAUKEE: Der vielbewunderte Geigenkünstler Jaroslaw Kocian erregte hier weniger Interesse. Zwei Abende konzertierte er vor ziemlich leeren Räumen, künstlerisch aber drang er durch. Im ersten Konzert zeigte Klara Cermak von Chicago als Pianistin ein solides, aber nicht besonders hervorragendes Talent. Bedeutend war dagegen im zweiten Konzert Julie Geyer, eine Schülerin Moszkowskis, die dessen „Danse Espagnol" ausgezeichnet zur Geltung brachte. — Der deutsche Klub bot seinen Mitgliedern und geladenen Gästen einen Liederabend des Baritonisten Anton van Rooy. Der als Wagnersänger bekannte Künstler bewährte sich auch vortrefflich auf lyrischem Gebiet. Ebenfalls diesem Klub war ein Auftreten des belgischen Violinvirtuosen van Oardt zu verdanken. — In einem zweiten Konzert zeigte der a cappella-Chor besonders seine Leistungsfähigkeit auf dem Gebiet der Kirchenmusik. Der Abend brachte auch zwei hervorragende Solisten: Theodor Spiering von Chicago (Violine) und Elisabeth Taylor (Klavier). Griegs c-moll-Sonate kam in voller Tonschönheit zur Geltung. — Das 401. Konzert des Milwaukee Musikvereins brachte vorwiegend bekanntes. Eine stimmbegabte Sopranistin, Sara Anderson, führte sich sehr gut mit Elsas Traum und Kompositionen von Reinecke, Masse, Loewe, Bungert ein. — Das Hauptinteresse im dritten Konzert des Arion-Klubs knüpfte sich an eine neue Komposition des Dirigenten Protheroe, „The Nun of Mindaros", für Männerchor und Orchester. Die Aufnahme ging über die Grenzen eines Achtungserfolges hinaus. — Das dritte Kammermusikkonzert unserer bewährten heimischen Künstler J. Erich Schmaal, W. Leonard Jaffe, Albert Fink, Otto Hundhammer und Ernst Beyer brachte neu für uns: Weber op. 8, Quartett in B-dur und Spohrs Duett für zwei Violinen in Es-dur. — Mit Gades Sommernacht debutierte gleichzeitig recht glücklich der von Erich Schmaal neuerdings ins Leben gerufene Damenchor „Ars Vera". — Auch das Milwaukee Trio (Erich Schmaal, Ernst Beyer und A. Zeitz) kam mit etwas Neuem heraus: Enrico Bossi, op. 117, Sonate für Violine und Klavier in C-dur. Der Vortrag war gediegen und das Werk sprach sehr an. William O. Goodrich sang mit schönstem Erfolg Brahms' vier ernste Gesänge. Max Fischer.

MÜNCHEN: Die letzten Wochen brachten noch unerwartete musikalische Thaten: einen Hans Pfitzner-Abend mit Bruchstücken aus den Opern „Der arme Heinrich" und „Die Rose vom Liebesgarten", Liedern und der Olufballade, dann eine solenne Aufführung des P. Hartmannschen Oratoriums „Petrus", vom Komponisten im Ordensbabit persönlich dirigiert, ferner durch Stavenhagens Oratorien-Vereinigung Händels „Israel" und durch den Orchesterverein die Händelsche Serenata „Acis und Galathea", endlich ausser bemerkenswerten kleineren Konzerten noch einen, von Stavenhagen geleiteten sogen. modernen Abend mit Istels Singspielouvertüre, Raths Klavierkonzert, einer Scene aus Wolfs „Corregidor", dem dritten Akt aus Thuilles „Gugeline" u. a. m. — also für den Saisonschluss sehr viel, zudem meist Neues und mancherlei Interessantes. Pfitzner war hier bisher nur wenig bekannt; durch sein Konzert hat er sich gut eingeführt. Wie seine Partituren beweisen, kann er instrumentieren, wie wenige. Wagners Technik, sein unverkennbares Vorbild, ist ihm dermassen in Fleisch und Blut übergegangen, dass es für ihn anscheinend keine Grenzen in der Ausnutzung des Materials

giebt. Mit spielender Leichtigkeit erzielt er Mischungen und Effekte, die an frappierender Wirkung eigentlich nur noch von den bekannten Richard Straussschen überboten werden. Etwas schwächer als sein Klangsinn ist seine Erfindung; in grossen Formungen ist sie bald erschöpft. Pfitzner dirigierte seinen Abend persönlich mit merkwürdig wenig Überlegenheit. Die Soli wurden von den Damen Knüpfer-Egli, Sophie Rikoff und Mary Schwarz, sowie den Herren Gausche und Ludwig Hess feinsinnig wiedergegeben, so dass der Abend recht genussreich verlief. Die Oratorien-Aufführung des P. Hartmann hat uns dagegen wenig Freude bereitet. Wenn schon sein „Franciskus", den wir im Vorjahre zu hören bekamen, nicht gerade zu den reifen Werken zählt, so fehlt dem „Petrus" vollends der Stil. Das mangelhafte Textbuch, eine stückhafte Zusammenstellung einzelner Episoden aus dem Evangelium und der Apostelgeschichte, hat den Komponisten verleitet, mehr auszugeben, als seine technischen und geistigen Mittel erlauben. So wurde die Petrus-Musik ein Mischmasch von Stilgattungen, halb Opern-, halb Kirchenmusik in unglücklichster Wahl. P. Hartmann schreibt einen matten Orchestersatz, im „Petrus" nur vereinzelt etwas farbenreicher (wie z. B. bei der Schilderung des Fischfangs); es ist ganz die Manier jener zahllosen Instrumental-Messenkomponisten, die seit Ett und Drobisch den Kirchenstil noch mehr verwässern helfen. Auch sein Vokalsatz ist noch sehr unfertig und obendrein schwer auszuführen, wie in der „Petrus"-Aufführung, an der sich übrigens die Herren Loritz, Eyën und Bergen mit Frau Röhr-Brajnin mit gutem Gelingen beteiligten, die oft bei aller Sorgfalt unklare Chorpartieen bewiesen. Aufrichtiger Beifall ernteten die erwähnten Händel-Aufführungen. Die Serenata „Acis und Galathea" ist ein köstliches Werkchen, voll frischer Kraft und thematischer Feinarbeit. Frl. Staegemann sang die Galathea, Herr Hess den Acis und Herr Lietzmann den Polyphem, tüchtige Darbietungen, denen besonderer Dank gebührt. Über das Oratorium „Israel" will ich nicht wiederholen, was alle wissen. Wenn die Stavenhagensche Aufführung auch die wohlbegründete Ausgabe unseres unvergesslichen Händelforschers Chrysander mit dem Orchestervorspiel aus der Carolina-Nänie, den Arieneinschüben, und der Cembalo-Begleitung u. a. ignorierte, zu ihrem eigenen Schaden, so war sie doch recht sorgfältig vorbereitet und von künstlerischem Schwung beseelt. Von den Solisten ist jeder zu nennen: Frl. van der Harst, eine ungemein geistvolle Vertreterin der Altpartie, Frl. Palmar, die Herren Ankenbrenk, Loritz und Anton Dressler, lauter vortreffliche Künstler, die zu dem schönen Erfolg des Abends das Ihre beitrugen. — Unter den ständigen Veranstaltungen und kleineren Konzerten fanden natürlich die letzten Kaimkonzerte Weingartners, das 11. mit Busoni als Solisten und das 12., in dem u. a. das Concerto grosso in D von Händel und Beethovens Neunte in meisterhaft durchgearbeiteter Wiedergabe zur Aufführung kamen, den lebhaftesten Dank. Weniger die musikalische Akademie mit einer stilwidrigen Vorführung der Matthäuspassion. Dafür war aber das darauffolgende letzte Abonnementskonzert, in dem Zumpe die Faustouvertüre von Wagner und Beethovens A-dur-Symphonie mit feinster Detailzeichnung zu Gehör brachte, recht anregend. Die Brüsseler Kammermusikvereinigung, neben den Böhmen wohl das vorzüglichste aller reisenden Quartette, gab zwei Abende; im ersten spielte Schörg, der ausgezeichnete Primarius mit dem Pianisten Schmid-Lindner auch die prächtige Violinsonate op. 10 von Adolf Sandberger. Das Hösl-Quartett brachte Regers Klavier-Quintett op. 64, ein Werk von eigenartiger Schönheit, das man öfter hören müsste, um es ganz zu erfassen. Theodor Sachsenhauser veranstaltete einen eigenen Abend mit Kammermusiksachen und Liedern, die von ehrlichem Wollen zeugen. Sachsenhauser ist kein Stürmer, ja nicht einmal ein Zeitgemässer, was ihm manche nicht verzeihen; seinen hübschen Liedern sollte man aber doch Gerechtigkeit widerfahren lassen. — Vieles gäbe es noch zu be-

richten, so vor allem von dem Abschiedskonzert der geistvollen Hertha Ritter, von der solennen Soirée unserer geschätzten Gesangsmeisterin Emilie Kaula, bei der 16 junge, hoffnungsvolle Sängerinnen erfolgreich auftraten, endlich von zwei beifallsschweren Wüllnerabenden und dem interessanten, bei verdunkeltem Saal gegebenen Konzert des talentvollen Wagnerspielers Alexander Dillmann ... doch ich muss mich mit dieser schlichten Aufzählung begnügen. Dr. Theodor Kroyer.

NEW-YORK: Die Orchesternummern des achten und letzten philharmonischen Konzerts bestanden aus Beethovens achter Symphonie, dem Meistersinger-Vorspiel und Siegfrieds Rheinfahrt. Während die Symphonie unter bedauernswerten Tempoverirrungen sehr erheblich litt, gelangen die Wagnerschen Werke, wenigstens was Virtuosität und Tonfülle anbelangt, hervorragend gut. Zum zweitenmal in dieser Saison war Hugo Heermann als Solist engagiert worden und erregte mit dem Bruchschen g-moll-Konzert grossen Enthusiasmus. Walter Damrosch hat bekannt gegeben, dass er auf eine Wiederwahl für nächste Saison Verzicht leiste. — Ein Orchesterkonzert mit eigenen Werken in Carnegie Hall veranstaltete der hiesige Violinist und Komponist Louis A. von Gaertner. Das symphonische Gedicht „Macbeth" war schon in einem der Wetzler-Konzerte zur Aufführung gelangt, präsentierte sich jedoch unter der Leitung des Komponisten viel vorteilhafter. Zeugnis ungewöhnlichen Könnens legte die symphonische Phantasie „Die Götter Griechenlands" ab, besonders in contrapunktischer Hinsicht. Der noch ziemlich junge Komponist hat sich noch nicht zu völliger Freiheit der Gedanken durchgerungen. Wie er aber das Orchester zu behandeln und in treffenden Klangfarben zu malen versteht, muss anerkannt werden. Ada Crossley sang von ihm Lieder teils mit Orchester, teils mit Klavier und obligater Violine. Für die Leitung der „Götter Griechenlands" war Rudolph Bullerjahn gewonnen worden, der die schwierige Novität in einer staunenswerten Vollendung herausbrachte. Seine bedeutende Kunst in der Leitung eines fremden Orchesters bewährte Bullerjahn wieder in der sechsten Symphonie (pathétique) von Tschaikowsky. Das überlange Programm dieses Abends wurde noch verlängert durch das Es-dur-Konzert von Liszt. Arthur Hochmann ist zweifellos ein sehr talentierter Pianist, der eine glänzende Technik und schönen Anschlag hat, aber eine „geniale Missachtung" von Takt und zahllose sonstige Extravaganzen sind für seine Zukunft kein günstiges Prognostikon. — Das Kneisel-Quartett beschloss seine Saison mit den Quartetten in a-moll op. 41 von Schumann, in e-moll op. 59 von Beethoven und dem Klaviertrio in c-moll op. 101 von Brahms, worin Clara Mannes-Damrosch höchst erfolgreich mitwirkte. — Richard Arnolds letztes Kammermusikkonzert im „Liederkranz" brachte das Forellen-Quintett von Schubert (mit Louis Victor Saar am Klavier), das Octett von Mendelssohn und kleine Stücke von Tschaikowsky und d'Ambrosio. — Die Oratoriumgesellschaft führte unter Frank Damrosch Edward Elgars „Der Traum des Gerontius" auf. Dieses Werk ist eines der bedeutendsten, schönsten und originellsten seiner Art. Elgar rückt damit in die Frontreihe der wirklichen Komponisten. Die Aufführung war vorzüglich. Solisten: E. van Hoose, Ada Crossley, D. Bispham. — Mit seinen „Volks-Gesangklassen" (Chor von 1000 Stimmen) brachte Frank Damrosch Haydns „Jahreszeiten" im Metropolitan Operahouse zu Gehör. — Im letzten „Arion-Konzert" glänzte der Männerchor unter Julius Lorenz in „Die wilde Jagd" von Führich im Überwinden fabelhafter Schwierigkeiten. Hugo Heermann und Susan Metcalfe waren die Solisten. — Eigene Konzerte gaben noch die Sopranistin Marg. Hall, die Geiger Franz Wilczek und Frederick W. Schalscha. Nach längerer Abwesenheit gab Fannie Bloomfield-Zeisler hier ein Recital in Mendelssohn-Hall. An guten Eigenschaften leidet Frau Zeislers Klavierspiel keinen Mangel. Ihr Anschlag ist modulationsfähig, die Technik glänzend, rhythmisches Gefühl ist im höchsten Grade vor-

handen. Von der Sucht, durch billige Effekthaschereien den Beifall der Menge zu erlangen, kann man sie jedoch nicht freisprechen. Sie vergisst sich sogar mitunter so weit, eine Karikatur an Stelle einer künstlerischen Leistung zu stellen, wie z. B. in dem abgespielten Chopinschen Minutenwalzer. Der Schubert-Lisztsche „Erlkönig" erschien in Frau Zeislers Ausführung als nichtsagendes Bravourstück. Ganz vorzüglich muss ich hingegen die Wiedergabe der „Symphonischen Etuden" von Schumann nennen. Speziell als Schumann-Spielerin ist sie eine der ersten Künstlerinnen. Arthur Laser.

STRASSBURG: Die städtische Konzertsaison schloss mit der Matthäuspassion, von Stockhausen in den lyrischen Partieen recht stimmungsvoll, den dramatischen allerdings etwas matt vorgeführt. Von den Solisten fand hauptsächlich die glänzende Wiedergabe des Evangelisten durch Richard Fischer, einen unserer besten jüngeren Konzertenöre, und das poetische Altsolo der Frau Altmann-Kuntz, die Würdigung der Kenner; den Bass (H. Geist) beeinträchtigte Indisposition, und der Sopran (Frau Riggenbach-Hegar) war unzulänglich. Mit einer ungemein stilvollen Darbietung des himmlischen Mozartrequiems erfreute Musikdirektor Münch; es ist aber ganz dringend erforderlich, dass die miserable Süssmeyersche Posauneninstrumentierung der letzten Nummern (Mitgehen der drei Posaunen mit den drei Unterstimmen des Chores — horrible!) schleunigst beseitigt wird! — Das städtische Quartett brachte an seinem Schlussabend u. a. Beethovens schottische Lieder (mit Violine und Cello), keins der unsterblichen Werke des Tonmeisters, besonders da die aufgewandten Tonmittel durchaus nicht ausgenutzt sind! Eine Sopranovize, Frl. Hannig, auch sonst im Konzertleben hier rege mitwirkend, präsentierte dabei achtbare Wechsel auf ihre Zukunft. Im Tonkünstlerverein okkupierte Busoni einen ganzen Abend; die Technik des Berliner Meisters in allen Ehren, aber sein Hang zu gewaltsamen Effektbärten, der Liszt zu gute kommt, beeinträchtigt die edlere Linienführung klassischer Werke. An Interessantem boten die intimen Veranstaltungen des Vereins, der besonders durch seine Verschmelzung von Deutschtum und Elsässertum verdienstlich wirkt, noch das etwas oberflächliche aber effektvolle Trompetenseptett von St. Saëns, und lyrische, an Francke gemahnende Stücke des hiesigen C. Somborn, von der oben erwähnten Altistin vorgetragen. Dieselbe lieh auch den Bachkantaten ihre Mitwirkung, denen hier durch Münch eine Pflege zu teil wird, wie wohl nur in wenigen Musikstädten. Einer der Orgelabende dieses Künstlers vermittelte die Bekanntschaft einer programmatischen Phantasie von Reubke, die ich allen Orgelspielern aufs wärmste empfehlen kann, und deren Wert dadurch gekennzeichnet wird, dass sie — 20 Jahre vor der ersten Nibelungenaufführung geschrieben, von manchen Hörern für eine Frucht eifrigen Wagnerstudiums gehalten wurde. Dilettantenvereine, die teils das Chor-, teils das Orchestergenre pflegen, giebt es hier nur zu zahlreiche, da sie der Pflege echter Kunst manchmal mehr hinderlich als förderlich sind. Selten nur ragt eine ihrer Veranstaltungen an ein kritisches Niveau heran. Ein solcher der „Heimatkunst" gewidmeter Abend hatte ein mehr negatives Ergebnis — ausser den Namen Böllmann, Nessler und Erb dürfte kaum einer der anderen elsässischen Tonsetzer in weiteren Kreisen bekannt sein oder zu werden Aussicht haben. Zu erwähnen ist ein Konzert des Männergesangvereins unter Mitwirkung der, etwas das Überbrettl streifenden, Joh. Dietz aus Frankfurt, und zwar einesteils wegen der tüchtigen Leistung des Dirigenten Frodl, andererseits weil der Verein in seinem neuen Sängerhaus der Stadt einen Konzertsaal von seltener Schönheit geschenkt hat. Ein Vortragsabend des Sängerpaares Gerold aus Frankfurt machte uns mit Perlen französischer Volkslyrik bekannt, die merkwürdigerweise in Frankreich weder im Volk noch in der Kunst die Bedeutung erlangt zu haben scheinen, wie unser deutsches Volkslied! Dr. G. Altmann.

Digitized by Google

EINGELAUFENE NEUHEITEN

BÜCHER

Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin. Herausgegeben von Rudolph Genée. 15. Heft. Verlag: Mittler & Sohn, Berlin.

Adolph Carpe: Der Rhythmus, sein Wesen in der Kunst und seine Bedeutung im musikalischen Vortrage. Verlag: Gebr. Reinecke, Leipzig.

C. A. Hermann Wolff: Die Elemente des deutschen Kunstgesanges. Atmung, Rhetorik, vokalische (sprachliche) und phonische (gesangliche) Tonbildung. Kehlfertigkeit und Vortrag. (Lieferung 1—5; gesanglicher Teil Lieferung 1 und 2.) Verlag: H. Seemann Nachf., Leipzig.

Hans von Müller: Das Kreislerbuch. Texte, Kompositionen und Bilder von E. T. A. Hoffmann. (M. 6,—.) Insel-Verlag, Leipzig.

Louis Roothaan: Praktischer Wegweiser für Männer-Gesangvereine. Verlag: Anton Oser, Bühl (Baden).

Richard Wallaschek: Anfänge der Tonkunst. Mit vier lithographierten Tafeln und 17 in den Text gedruckten Abbildungen. (M. 9,—.) Verlag: Johann Ambrosius Barth, Leipzig.

Michael Haberlandt: Hugo Wolf. Erinnerungen und Gedanken. (M. 2,—.) Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Jean Désastre: Carlo Broschi. Kuriose Abenteuer eines ? Sopranisten. (Deutsch von René Rabelais.) Verlag: J. Schabelitz, Zürich.

Julien Tiersot: Ronsard et la musique de son temps. Oeuvres musicales de Certon, Goudimel, Janequin, Muret, Mauduit etc. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

George Armin: Gesammelte Aufsätze über Stimmbildung, Gesangskritik, moderne Sänger und Schauspieler. (M. 4,—.) Verlag: Fr. Luckart, Berlin.

Ernst Decsey: Hugo Wolf. Erster Band: Hugo Wolfs Leben 1860—1887. (Brosch. M. 3,—; geb. M. 3,50.) Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin.

Meyers Grosses Konversations-Lexikon. Sechste Auflage. Band III. Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.

MUSIKALIEN

G. Fr. Händel: Allegro moderato aus dem d-moll-Konzert für Streichorchester. Für Klavier und Violine übertragen von Ernst J. Bremner. (M. 1,50.) Verlag: Praeger & Meier, Bremen.

P. Rovelli: Zwölf Capricen für Viola, op. 3 und 5. Übertragen von Ludwig Pagels. (M. 2,—.) Ebenda.

Carl Senn: Der Münch von Salzburg, für Männerchor. (Partitur M. 0,80, Stimmen à M. 0,20.) Ebenda.

Josef Rheinberger: Vom Rhein. Sechs vierstimmige Männerchöre. op. 90, Heft 1. (Partitur und Stimmen M. 2,50.) Ebenda.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

In Beziehung zu dem Aufsatz von Arthur Laser stellt das grösste Kontingent der Kunstbeilagen dieses Heftes die Philharmonische Gesellschaft von New-York: in erster Reihe bieten wir unsern Lesern ein Gesamtbild des riesigen Orchesterkörpers (mit Walther Damrosch an der Spitze, dessen Porträt „Die Musik" Heft I. 15/16 brachte), im November 1902 in Carnegie-Hall aufgenommen. Die folgenden 4 Blätter zeigen die Porträts der Hauptvertreter, die seit der Gründung der Gesellschaft vor dem jetzigen Dirigenten das Scepter geschwungen haben; es sind dies in chronologischer Reihenfolge: Carl Bergmann, Theodor Thomas (sein Nachfolger war Dr. Leopold Damrosch, dessen Bild wir den Heften II. 3 und 5 beilegten), Adolph Neuendorff, Anton Seidl und Emil Paur. Ihnen folgt eine Aufnahme der im Jahre 1855 von Thomas gegründeten Kammermusikvereinigung. Zur Erklärung dieses überaus seltenen Gruppenbildes bemerken wir, dass die sämtlichen aktiven Mitglieder dieser Vereinigung zugleich dem Philharmonischen Orchester angehörten. Die Zusammensetzung war die folgende: Thomas (I. Violine), Matzka (II. Violine), Konzertmeister des Philh. Orchesters, Mosenthal (Viola), Schüler von Spohr, Bergmann (Cello) und Mason (Klavier), einer der ersten Schüler von Liszt. Der im Bilde mit aufgenommene Jac. Gosche war der Geschäftsführer der Kammermusik-Konzerte. Den Schluss dieser Serie bildet ein wohlgelungenes Porträt des derzeitigen Konzertmeisters und Vizepräsidenten der Philharmonischen Gesellschaft Richard Arnold.

Dem Bilde Heinrichs von Herzogenberg, das wir der Studie von Dr. Wilh. Altmann als Schmuck mitgeben, schliesst sich als Notenbeilage eine in vornehmer Charakteristik gehaltene Gavotte dieses feinsinnigen Komponisten an.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

Digitized by Go

THE PHILHARMONIC ORCHESTRA IN NEW YORK

Digitized by Google

CARL BERGMANN

ADOLPH BELLINGRODT

Digitized by Google

THEODOR THOMAS

Digitized by Google

ANTON SEIDL

Digitized by Google

EMIL PAUR

Digitized by Google

Jos. Rosendal Carl Bergmann Jac. Gimbel
Th. Thomas W. Mason G. Bechtel

KAMMERMUSIK-VEREINIGUNG DER PHILHARMONISCHEN GESELLSCHAFT, NEW YORK.

RICHARD ARNOLD

Music Division
JUL 18

Digitized by Google

HEINRICH FOX HEXXXXXXBERG
x x x x IN LOVE AND x x x x

GAVOTTE

von

HEINRICH VON HERZOGENBERG

aus den

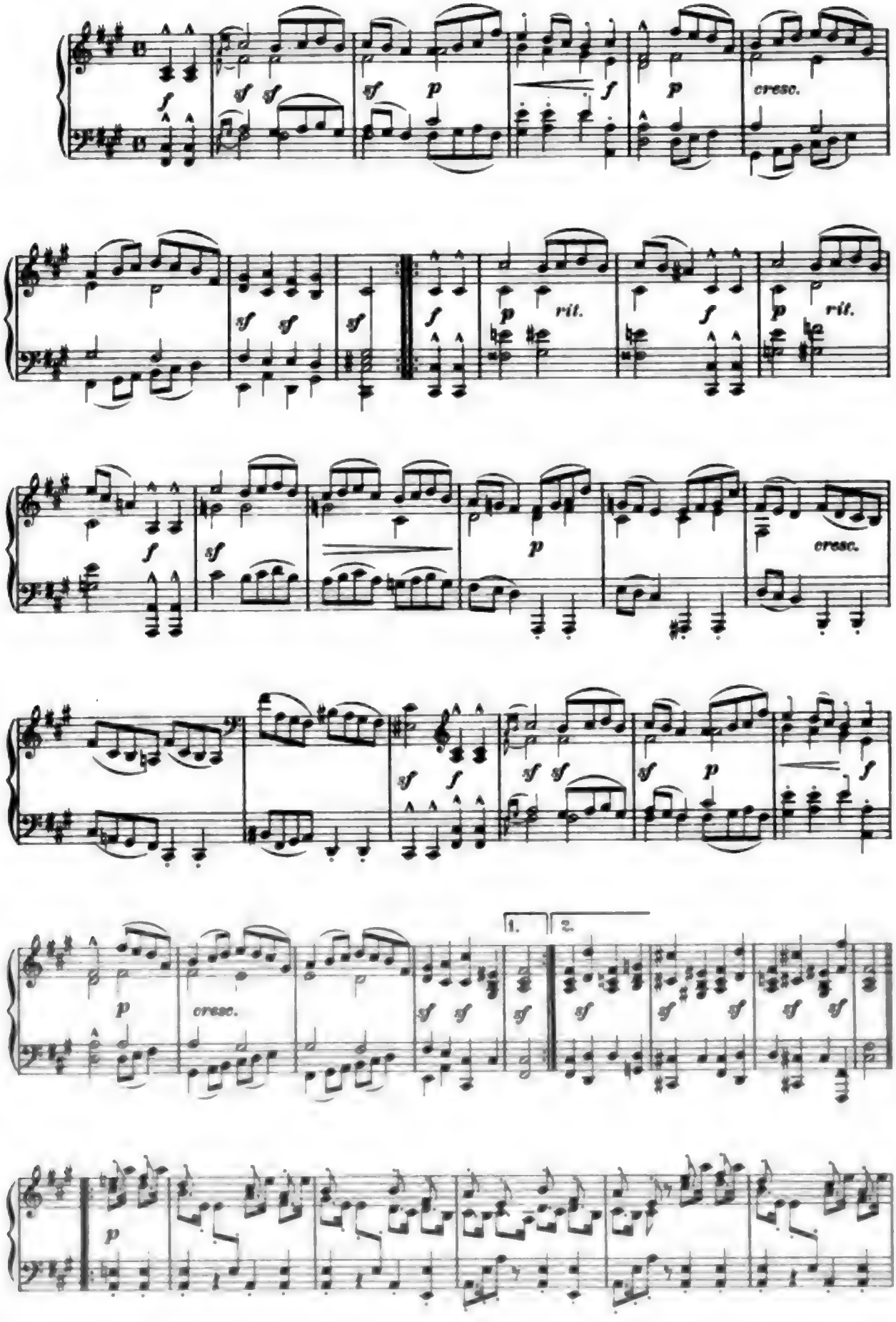
fünf Klavierstücken

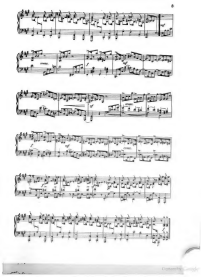
Op. 25.

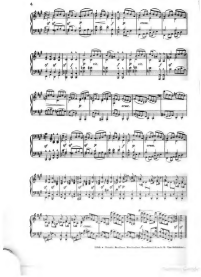
Mit Genehmigung des Verlages
J. Rieter-Biedermann in Leipzig.

II. 19.

Digitized by Google

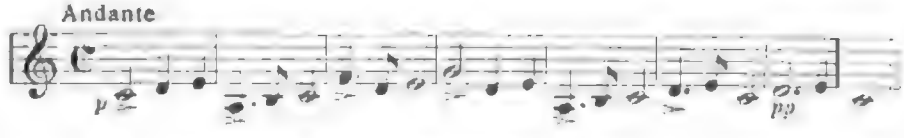

cresc.
rit.
rit.
cresc.
cresc.
1.
2.





ISBN 0-7935-0000-0 Hal Leonard Corporation Copyright © 1990 by Hal Leonard Corporation

DIE MUSIK



Franz Schubert

II. JAHR 1903 HEFT 20

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

Digitized by Google

INHALT

E. Schirmer
Briefe Felix Mendelssohns an J. W. Schirmer.

Dr. Hermann Springer
Adolphe Charles Adam (geb. 24. Juli 1803).

R. Frh. von Seydlitz
Reform des Konzertsaales.

Dr. Wilibald Nagel
Die Entwickelung der Oper von den Anfängen bis zu Gluck. II.

Rosa-Newmarch
Tschaikowsky und Tolstoi.

Max Steuer
Tanzmusik im 19. Jahrhundert.

Dr. Wilhelm Altmann
Zur Erinnerung an Ferd. David († 19. Juli 1873).

Besprechungen, Revue der Revueen, Umschau, Kritik (Oper und Konzert), Eingelaufene Neuheiten, Anmerkungen, Kunstbeilagen, Anzeigen.

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
o Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark o
o o Preis des einzelnen Heftes 1 Mark o o
o o Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark o o
Sammelkasten für die Kunstbeilagen eines ganzen
o o o o Jahrgangs 2.50 Mark o o o o
Abonnements nehmen alle Buch- und
o Musikalienhandlungen entgegen o

BRIEFE FELIX MENDELSSOHNS AN J. W. SCHIRMER

Mitgeteilt von E. Schirmer-München

In dem brieflichen Nachlass meines Vaters, des 1863 verstorbenen Direktors der Kunstschule zu Karlsruhe, Johann Wilhelm Schirmer, werden mit grosser Pietät nachfolgende fünf Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an meinen Vater aufbewahrt, die ein beredtes Zeugnis ablegen von der innigen Freundschaft, die diese beiden Männer verbunden hat.

Beim wiederholten Durchlesen der Briefe erweckten diese den Wunsch in mir, einem grösseren Kreis den edlen und feinfühlenden Menschen Mendelssohn wieder ins Gedächtnis zurückzurufen.

So rein und klar, wie seine Harmonieen dahinfluten — ohne jede Härte, ohne jede Dissonanz — so wahr und einfach tritt er uns hier in diesen anspruchslosen Zeilen als Mensch und Freund entgegen, mit seinem goldenen Herzen selbst böse Anfeindungen oder Verleumdungen durch sachliche Ruhe und Milde ausgleichend, wie z. B. in seinem zweiten Brief, in dem er die Gerüchte über seine angebliche Taubheit und Frömmelei widerlegt.

Und dann weiter, in wie warmen und innigen Worten spricht er von seinem Bräutigams-Glück und wie herzlich weiss er seine Freude auszudrücken über das Geschenk meines Vaters. Wirklich, das Herz geht einem auf bei so viel Liebenswürdigkeit und Güte, und sehr zu bedauern ist es, dass nur diese kleinen Bruchstücke einer längeren Korrespondenz durch einen günstigen Zufall der Vernichtung entgangen sind, denn die Bekanntschaft mit Mendelssohn muss mein Vater schon 1835 in Düsseldorf im Hause des Kunsthistorikers Schnaase gemacht haben, die bis zum Tode des Meisters in ungetrübter Herzlichkeit fortgedauert hat.

Frankfurt, den 26. März 1837.

Du lieber Schirmer,

wie soll ich Dir nur für die Freude danken, die Du mir gemacht hast? Es ist gar zu lieb und gut von Dir, dass Du in so Freudenreichen Tagen mir grade solch eine neue grosse Freude bereitest; ich kann Dir gar nicht genug dafür danken, Du lieber, lieber Kerl. Gestern gegen Abend, wo ich nach einigen Gängen, die mich ein wenig

Digitized by Google

verdrossen hatten, nach dem Hause meiner Braut*) zurückkam, da empfing ich die Kiste und Deine Zeilen dabei. Könnte ich Dir nur sagen, wie da gleich mir so verändert, so glücklich wurde; wie ich da alles mein Glück von neuem genoss und fühlte, mich an dem Vergnügen meiner Braut wieder mitfreute, und dann — dass ich so einen guten treuen Freund an Dir habe.

So war ich Dir dankbar, noch ehe wir die Kiste aufgemacht und Dein Geschenk selbst gesehn hatten; aber wie das Bild erst vor mir stand, da war ich doch auch so froh und die ganze Idee und alles Einzelne daran sagte mir so ganz zu, und meine Braut war so glücklich damit, so stolz darauf und alle Leute im Hause wünschten mir zu solch einem Freunde und solch einem Beweise seiner Freundschaft Glück — wärst Du nur dabei gewesen, hättest das mit angesehn, so brauchte ich all die dummen Buchstaben und Worte nicht, um Dir meinen Dank zu zeigen, ich brauchte Dir nur einmal die Hand zu geben und zu sagen: vergelt Dir's Gott, lieber Kerl, und könnte ich Dir jemals eine ähnliche Freude machen, wie Du mir jetzt.

Wie sehr mir nun, ganz abgesehn von der Freude über das Geschenk, das Bild gefällt, wie lieb mir grade dieser Moment ist, den ich noch gar nicht gemalt gesehn habe, wo der Mond zuerst anfängt, sachte Schatten zu werfen und man noch nicht weiss, was das eigentlich für ein neues Licht ist, was da aufgeht, und dann mein lieber, blauer, duftiger See und das Leuchten der Gletscher und das schöne dunkle Haus, wie mir das alles gefällt, das hätte ich Dir gerne gesagt, aber es geht mündlich besser, wenn wir bei einander sind. Und ich hoffe, wir kommen noch im Laufe des Sommers zu einander und Du lernst dann meine Cécile kennen und sie dankt Dir mündlich für ihre Freude, wie sie es auch noch hier schriftlich thun will. Übermorgen ist unsere Hochzeit; wir reisen an demselben Tage rheinaufwärts, vielleicht bis Strassburg, gedenken aber in vier Wochen hierher zurückzukehren und wohl zwei Monate hier in der Umgegend zu bleiben, was dann, weiss ich noch gar nicht und denke auch wenig daran, aber übermorgen ist unsere Hochzeit und mehr sage ich Dir also von mir nicht, Du weisst, wie mir's geht. Für die frohen Augenblicke aber, die Du mir in dieser frohen Zeit noch dazu geschenkt hast, durch Dein liebes, liebes Andenken, dafür wollte ich Dir gleich danken, wenn ich es auch nur flüchtig kann in diesen bewegten Tagen. Bleibe mir gut, mein lieber Schirmer, denke mein am Dienstag, grüsse alle Bekannte und Freunde von mir und vergiss nimmer Deinen glücklichen Freund

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Berlin, den 21. November 1838.

Mein lieber Freund Schirmer,

Hab' tausend Dank für Deinen freundschaftlichen, um mich besorgten Brief. Gott gebe, dass immer, wenn die Leute von mir alles sagen, ebensowenig daran sein möge, wie diesesmal.

Dass meine Ohren recht gut sind denke ich Dir gewiss zu beweisen, wenn wir uns in irgend einem Orchester mal wiedertreffen, die falschen Noten sollen es entgelten. Unbegreiflich ist mir nur, wie gerade jetzt so eine Rede bei Euch gehn kann; Du wirst Dich erinnern, dass ich damals in Düsseldorf einmal während des Winters an Ohrenpein litt — dasselbe war voriges Jahr in Leipzig der Fall und so wäre mir ein Gerücht der Taubheit um die Zeit nicht befremdet gewesen, da böse

*) Cécile Jeanrenaud, die Tochter eines reformierten Predigers in Frankfurt a. M.

Digitized by Google

Freunde bei so etwas immer geschäftig sind; wo es aber jetzt herkommen mag ist mir unerklärlich, da selbst die geringste Veranlassung dazu fehlt.

Dann soll ich ein Frommer geworden sein!

Wenn man darunter meint, was ich mir unter dem Wort fromm denke und was auch Du wohl nach Deiner Äusserung darunter verstehen wirst, so kann ich nur sagen, ich bin es leider nicht geworden, aber ich arbeite jeden Tag meines Lebens nach Kräften daran, mehr und mehr es zu werden. Freilich weiss ich, dass ich es niemals so ganz und gar werden kann, aber wenn ich mich auch nur nähere, ist's gut. Wenn aber die Leute unter einem Frommen einen Pietisten verstehn, einen solchen, der die Hände in den Schoss legt und von Gott erwartet, dass er für ihn arbeiten möge, oder einen solchen, der, statt in seinem Berufe nach Vollkommenheit zu streben, von dem himmlischen Berufe spricht, der mit dem irdischen unverträglich sei, oder einer, der keinen Menschen und kein Ding auf dieser Erde von ganzem Herzen lieben kann, ein solcher bin ich nicht geworden, Gott sei Dank und hoff's auch nicht zu werden mein Lebenlang. Und gerade weil ich so recht fromm leben und sein möchte, darum hoff' ich, mit dem Andern hat's keine Not.

Sonderbar ist's wieder, dass sich die Leute diese Zeit aussuchen, so etwas zu sagen, da ich durch mein inneres und äusseres Leben, durch meine liebe Frau und Kind, sowie durch fleissiges Arbeiten so glücklich bin, dass ich immer nicht weiss, wie ich's anstellen soll, dankbar genug zu sein. Und wenn Du mich auf dem Weg zu Ruh und Frieden wünschest, so hab' ich nie so ruhig und friedlich zu leben gedacht, als mir jetzt zu teil geworden ist. Hab tausend Dank für Deine guten Wünsche und sei nicht besorgt wegen der Leute Sachen. Übrigens höre ich jetzt, dass in Journalen davon die Rede sei, das ist gar zu lächerlich. Jetzt muss auch Schadow*) schon längst meine Antwort haben, aber freilich stand da nichts von solchen Dingen darin, die hätte ich mir nicht träumen lassen. Ich muss diese Zeilen hier beendigen, wohin mich seit gestern der Verlust von Dirichlets**) jüngstem Sohn Felix leider, leider gerufen hat. Meine arme Schwester wollte ich gerne durch mein Kommen erfreuen, aber sie ist noch so betäubt von ihrem grossen Schmerz, dass es keine Freude für sie giebt; uns allen thut das schöne, stille Kind, das nun aus unserer Mitte ist, so weh. Leb' wohl, mein lieber Freund. Bleib' mir gut und grüsse die Freunde. Dein Felix M.-B.

In der Unruhe, in welcher ich diese Zeilen schrieb, vergass ich ganz, Dich, liebster Freund, um Verzeihung zu bitten, dass ich auf Deinen vorigen, so wichtigen Brief geschwiegen habe. Wie viel und oft habe ich darüber gedacht, was ich darauf antworten könnte, was Dir sagen, das Du gern gehört hättest. Aber es geht schriftlich so schwer, mündlich dachte ich, will ich Dir antworten. Und so hoffe ich noch und wünsche es mir bald. Du weisst ja doch, wie ich's meine und ich muss doch erst so vieles sagen, ehe ich zu einer Art Antwort kommen könnte.

Leipzig, den 9. Januar 1841.

Mein lieber Freund!

Empfang' meinen besten, herzlichsten Glückwunsch zu Deiner Verlobung, deren Nachricht mich gestern überraschte und erfreute. Mögest Du so glücklich sein und immer bleiben, wie ich es wünsche und hoffe und wie Du es verdienst, glücklich in

*) Friedrich Wilhelm v. Schadow, Direktor der Düsseldorfer Akademie und Begründer der sog. Düsseldorfer Schule.

**) Dirichlet, der Schwager Mendelssohns, der Gatte seiner Schwester Rebekka.

Digitized by Google

Deinem Leben und in Deiner Kunst und wie bisher uns alle durch beides erfreuend. Sag' Deiner Braut*) meiner Cécile und meine schönste Grüsse, sag' ihr, wie wir uns darnach sehnen, die Bekanntschaft derjenigen zu machen, die Dich so hoch beglückt, und dass wir hoffen, die Zeit möge nicht allzufern sein, wo wir ihr und Dir unsere Wünsche mündlich darbringen können. Sag' ihr auch, dass wir uns ein ordentlich Stück Freundschaft vorweg unbekannterweise schon ausbedingen, und ihr anbieten müssen, damit wir nicht fremd sind, wenn wir uns zuerst persönlich begegnen, und damit der von uns, der den andern zuerst in seiner Häuslichkeit und in seinem Glück besucht, sich auch gleich da zu Hause fühlt und als wäre es nie anders gewesen. Nicht wahr, so wollen wir's halten, lieber Freund?

Und wenn ich Dir mit einem Worte alles Gute wünschen soll, so sage ich bloss: Werde so glücklich in der Ehe durch Deine Emmy, wie ich es durch meine Cécile bin. Besseres und mehr kann ich Dir nicht wünschen. Ich habe bis jetzt zwei Kinder, einen Knaben von drei und ein Mädchen von ¾ Jahren und wir alle sind, dem Himmel sei Dank, gesund und können weiter nichts von ihm erbitten, als Fortdauer unseres Glücks. Es fehlt wohl manchmal nicht an Sorgen und ernsthaften Tagen; gerade jetzt, wo meine Frau ihre Entbindung sehr bald erwartet, ist eine solche Zeit, wo man jedem Tage mit Bangigkeit entgegen sieht und doch nichts thun kann, als Gott herzlich bitten, die Gesundheit und das Glück zu erhalten, das er gegeben hat.

Aber in dessen Hand sind wir ja nicht nur in diesen, sondern in allen Lagen und drum weiss ich oft nicht, wie ich für so viel Gutes dankbar genug sein soll und kann meinem besten Freund nichts besseres wünschen, als ein so glückliches Leben und eine so glückliche Ehe wie die meinige.

Im vergangenen Herbst hatte ich einmal eine schwere Krankheit zu bestehen, doch fühle ich mich ganz wieder von ihr erholt und auch in meiner Kunst lebe ich hier froh und zufrieden. Ich habe mancherlei neues komponiert und mancherlei im Kopfe. Du hast das Exemplar des Klavier-Auszugs von dem 114. Psalm,**) den ich Dir zugeeignet habe, wohl noch nicht erhalten wenn dieser Brief ankommt; ist es aber nicht sonderbar, dass sich das mit Deinem Brief nach so vielen Jahren kreuzen muss? Die Partitur und die Singstimmen folgen auch sogleich, wenn der Stich der ersteren beendet ist. Mir war das Stück gerade besonders ans Herz gewachsen, obwohl es schwerlich für das sogenannte Publikum was ist; aber mir war's lieb, drum dachte ich, ich müsst' es Dir zueignen. Und noch ein Zusammentreffen ist's, dass ich am Morgen, wo Dein Brief ankam, wenig Stunden vorher, ein Lied***) komponierte, als wäre es nun eben auf Dich und für Dich ausdrücklich gemacht.

Ich muss es deshalb hier beilegen und bitte Dich, wenn Du es singst oder Dir vorsingen lässt, unserer hier in Freundschaft zu gedenken wie wir Deiner jederzeit.

Dein Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Leipzig, den 2. März 1841.

Lieber Freund.

Du erhältst hier die Partitur und die vollständigen Orchesterstimmen meines Psalms,†) die eben erscheinen sollen, Klavier-Ausgabe und Singstimmen hast Du früher bekommen und so ist das Ganze in Deinen Händen.

---

*) Emmy von Bardeleben, Tochter des Kurhessischen Generals von Bardeleben.

**) op. 51 für achtstimmigen Chor und Orchester bei Breitkopf & Härtel.

***) Leider ist das Manuskript nicht mehr auffindbar.

†) 114. Psalm: „Da Israel aus Ägypten zog."

Digitized by Google

Jetzt bleibt mir nur der Wunsch, dass Du darin einen Beweis sehen mögest wie herzlich lieb ich Dich habe, und dass Dir das Stück an sich nur einen Teil der grossen Freude machen möge, die ich an Deinen Werken so oft gehabt habe, dann wäre der Zweck meiner Widmung erfüllt.

Tausend Dank für Deinen lieben guten Brief; es ist mir gar zu leid, dass wir nicht gleich mit Deiner Braut Bekanntschaft machen konnten. Aber es geschieht dafür hoffentlich in nicht zu langer Zeit mit Deiner Frau. Schreibe mir ja Deinen Hochzeitstag, sobald Du ihn irgend fest bestimmt hast! Ich muss ihn wissen, damit wir ihn mitfeiern können. Und grüsse von uns beiden die liebe Braut, die unsern Freund beglückt, aufs neue. Sobald Du einen Brief an andere zu schreiben Lust hast, lass uns die anderen sein, denn Du weisst, wie mich's interessiert, was Du treibst, was Du malst und wie Du lebst. Und wie weit bist Du mit der Nymphe Egeria*) gekommen?

Lebe wohl für heute, lieber Schirmer; bleib' mir gut und gedenke zuweilen an Deinen Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Berlin, 12. Dezember 1841.

Lieber Freund!

Die beifolgende Fussdecke sollte eigentlich schon zu Deiner Hochzeit bei Dir eintreffen und thut es nun erst zu Weihnachten und legt sich nun so verspätet Dir zu Füssen! Verzeih das, aber ich hatte Deinen vorletzten Brief, wie Du aus meiner Anfrage bei Rietz**) sahst, wirklich nicht so verstanden, als ob der Hochzeitstag bestimmt wäre, und hatte geglaubt, er wäre verschoben, weil ich nichts Näheres darüber hörte; nun endlich erhielt ich Deinen letzten Brief in Leipzig, wohin ich auf einige Wochen gereist war, und daher kommt die Verspätung meines Dankes dafür, und die Verspätung meines und meiner Frau herzlichsten Glückwunsches an Dich und die Deinige und die Verspätung des kleinen beifolgenden Geschenkes, das Ihr hoffentlich mit Freundlichkeit aufnehmen werdet. Wär's mir mit meiner Musik vergönnt irgend etwas zu machen, das täglich und stündlich Dich umgäbe und erfreute, wie es das prächtige Bild thut, das Du uns damals zur Hochzeit schenktest, so hätte es am Willen gewiss nicht gefehlt, und Du bekämst was Künstlerischeres als die philiströse Decke. Aber es kam uns darauf an, Euch auch täglich und stündlich an uns zu erinnern, und das thut keine Partitur, das thut eine Fussdecke. Wenn sie nemlich vor Deinem oder Deiner Frau Sopha in Euerem Zimmer liegt, und ihr diesen Platz zu gönnen und unser dabei zu gedenken und die Gabe nicht nach der Güte, sondern nach dem guten Willen zu betrachten, das ist unser Wunsch dabei, den Ihr uns hoffentlich erfüllt.

Du frägst mich, ob es mir hier gefällt, und darüber ist viel zu antworten. Da meine Familie hier ist, Mutter und Geschwister allesamt, so kannst Du wohl denken, dass vieles mir den Aufenthalt angenehm macht, und zudem kommt man mir von allen Seiten ohne Ausnahme so unverdient freundlich und ehrenvoll entgegen, dass ich mich auch dadurch gebunden und festgehalten fühlen sollte. Dennoch habe ich nur immer das lebhafte Streben, wieder fort von hier zu kommen, und hoffe auch, dass es in Erfüllung damit gehn wird. Denn das Gute und Liebe, was ich erfahre, ist persönlich, und sowie es zur Sache kommt, so fühlt man, dass der eigentliche

*) Der Name eines Bildes, später Eigentum der Leipziger Gallerie.

**) Jul. Rietz, der vertraute Freund Mendelssohns, städtischer Musikdirektor in Düsseldorf und später Hofkapellmeister in Dresden.

Zustand der Kunst (meiner gewiss, ich fürchte aber auch aller übrigen) ein so entsetzlich beklagenswerter ist, so von Grund aus verderbt und dabei in der Verderbnis so ausgebildet und festgeritten, dass ich einmal gar nicht weiss, ob überhaupt zu helfen ist, und davon gewiss bin, dass in langen Jahren, auch beim besten Falle, erst auf Veränderung eines so eingewurzelten Elends zu hoffen ist.

Sehe ich, dass kein anderer die Sache erfassen und für die ersten zehn Jahre reinigen und ordnen kann und wieder einrenken, und bleibt der gute Wille von allen Seiten derselbe, wie er sich jetzt zeigt — so kann es wohl sein, dass ich es für meine Pflicht halte, hier zu bleiben und zu jener Reinigung und Ordnung nach Kräften mitzuwirken. Aber, wie gesagt, mein Herz steht nicht darnach, und das Schulmeistern und Anschnauzen ist so gar nicht meine Sache! Das habe ich 6 Jahre lang nicht einmal nötig gehabt in meiner guten Leipziger Stellung*), und deshalb möcht ich zurück. Bestimmt ist bis jetzt nicht mehr darüber, als heute vor einem Jahr, und sobald ich was mehr weiss, wirst Du es gewiss erfahren. Lass dies alles aber ganz unter uns!

Und nun leb' wohl für heute, mein lieber, guter Freund. Deiner Frau unbekannterweise von mir und der meinigen die herzlichsten Grüsse und Wünsche, und denkt unserer zuweilen.

Grüsse Rietz, Schadow, Hildebrandt**) und Schrödter***) aufs beste und bleib mir gut, und wenn Du mir mal wieder schreibst, sag' mir, was Du jetzt malst, d. h. was für einen Gegenstand und wie gross, und beschreibe es recht genau. Ich hab' so lange nichts gesehn und gehört.

Lebe wohl, lebe wohl, auf frohes Wiedersehn!

Dein

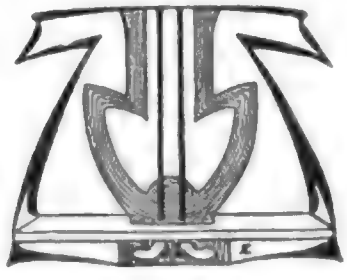
Felix Mendelssohn-Bartholdy.

---

*) Mendelssohn war Direktor der Gewandhaus-Konzerte, übernahm die Leitung des neu gegründeten Konservatoriums und wurde von den Leipzigern vergöttert. Seine Verdienste um die Einführung J. S. Bachs, für die er bis zum Tode gekämpft, bleiben unvergessen.

**) Theodor Hildebrandt, Professor an der Düsseldorfer Akademie, berühmter Historien- und Bildnis-Maler.

***) Adolf Schrödter, bedeutender Maler und Kupferstecher, auch Illustrator humoristischer Dichtungen. Lebte erst in Düsseldorf, dann in Frankfurt a. M. und Karlsruhe.

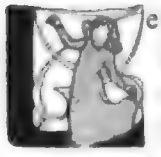


Digitized by Google

ADOLPHE ADAM

geb. 24. Juli 1803

von Dr. Hermann Springer-Berlin



Leichtblütige Improvisatorenkunst ist von jeher auf gallischem Boden lustig gediehen. Vaudeville und Opéra comique wurden von beweglichen Stegreifkünstlern um manches frische Werk bereichert. In den lustigen Tagen der Régence und Ludwigs XV. war aus den Pointen witziger Chansonstrophen das Vaudeville herausgewachsen — eine flotte Handlung, von heiterer Laune eingegeben und in ein paar knappe Scenen gefasst — oft nur ein Augenblicksamusement, das dem Autor ebenso wenig Kraftanstrengung kostete wie dem Publikum. Das Revolutionszeitalter sah aus dem Vaudeville die komische Oper hervorgehen — die feinste Blüte, die auf dem Boden französischen Musiktemperaments erwachsen konnte. Das schlichte Liederspiel gewann durch Dalayrac, durch Monsigny und Grétry an Fülle und Rundung der Formen, an Feinheit der musikalischen Gedanken. Grétry vereinigte die Weichheit der melodischen Linie mit einem lebendigen Gefühl für dramatische Wirkung. In seiner anmutig fliessenden Musik prägt sich zum erstenmale kräftig die nationale Note aus, die für die komische Oper Frankreichs bezeichnend ist. Während der Schreckenstage der Revolution debütierte Boieldieu mit kleinen heiteren Werken. Méhul, den man nach dem „Joseph in Ägypten" bei uns meist nur als Vertreter eines seriösen Klassizismus respektiert, trat mit feinen komischen Werken hervor, und der geschmackvolle und geistreiche Isouard begann mit den kräftigeren Meistern in Wettbewerb zu treten. In den Tagen des ersten Kaiserreiches behauptete freilich die heroische Oper das Feld. Spontini, der aus der Stimmung der napoleonischen Zeit heraus die „Vestalin", den „Cortez" schrieb, war der Held des Tages. Aber es dauerte nicht lange, bis diese prunkvollen Aktionen der Opernbühne einer gewissen Müdigkeit begegneten. Von den frostigen Höhen der tragischen Oper stieg man in die wärmeren und behaglicheren Regionen des gesungenen Lustspiels hinab. Boieldieu entzückte alle Welt mit den taufrischen musikalischen Blüten seiner Meisterschöpfungen. Im „Pré aux Clercs" des jüngeren Herold, das man bei uns bedauerlicherweise über dem schwächeren „Zampa" vergass, erstand eines der stilsichersten und musikalisch reichsten Werke des ganzen Genres. Und im Geburts-

Digitized by Google

jahre der „Weissen Dame" wagte Adam, der in Boieldieus Schule sich das kompositorische Handwerk aneignete, in bescheidenen Vaudevilletheatern seine ersten Bewegungsversuche.

Vom Vater her fliesst in Adolphe Adams Adern deutsches Blut: Louis Adam, der berühmte Klaviermeister, als dessen Sohn er am 24. Juli 1803 geboren wurde, stammte aus einem elsässischen Dorfe. Tüchtig geschult durch das Studium der grossen deutschen Tonmeister und Theoretiker, hatte er bereits in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts in Paris festen Fuss gefasst und als Klavierprofessor am Konservatorium einen grossen Schülerkreis und einen angesehenen Namen gewonnen. Mit gutem Recht stellt man ihn als den Begründer der französischen Pianistenschule hin; seine in zahlreichen Auflagen erschienene Méthode de piano war Jahrzehnte hindurch das verbreitetste Unterrichtsmittel. Die glänzenden Honorare, die ihm als dem gesuchtesten Lehrer der eleganten Gesellschaft zuflossen, gestatteten ihm ein grosses Haus zu machen. Seine künstlerischen und gesellschaftlichen Pflichten liessen ihm augenscheinlich herzlich wenig Zeit, sich um die Erziehung seines Sohnes näher zu kümmern. Der Kleine zeigte ebensoviel Freude am Musikmachen wie Abscheu vor dem Lernen. Er improvisierte am Klavier, ohne eine Zeile Noten richtig lesen zu können. Die Knabenjahre verliefen mit ziemlich unregelmässigen und planlosen Erziehungsversuchen. Mit 17 Jahren rang Adolphe dem widerstrebenden Vater die Erlaubnis ab, ins Konservatorium eintreten zu dürfen. Er spielte Orgel und Klavier, aber seine theoretischen Kenntnisse waren höchst dürftig. Die eigentliche künstlerische Schulung begann für ihn erst mit dem Eintritt in Boieldieus Klasse. Unter dem gediegenen und strengen Meister fing er endlich an, gründlich zu lernen und versuchte sich nun bald auch mit eigenen Arbeiten, die freilich keinen idealistischen Flug zeigten. Um sich ein Taschengeld zu verdienen, schrieb er kleine Salonromanzen und Klavierstücke; um mit dem Theater Fühlung zu gewinnen, trat er als Pauker ins Orchester des Gymnase ein und lieferte nebenher den Vaudevilleschreibern die Musik zu ihren Couplets. Die Resultate seiner Konservatoriumsstudien waren nicht besonders glänzend, bei der Konkurrenz um den Rompreis hatte er zwei Jahre hintereinander kein Glück. Um so eifriger arbeitete er für den Bedarf der Vaudevilletheater, so dass im Lauf der Jahre 1826 bis 1829 im Gymnase, in den Nouveautés und an anderen Pariser Bühnen nicht weniger als achtzehn Stücke mit seiner Musik herausgebracht wurden. Natürlich war das Musikware leichtesten Schlages, „airs du Pont-Neuf", wie er selber despektierlich sagt. Den ersten Erfolg von einiger Bedeutung errang er im Jahre 1829 mit einer kleinen Oper „Pierre et Cathérine", zu der ihm St. Georges den Text lieferte. Mit diesem Einakter erschloss sich ihm zum erstenmale

Digitized by Google

die Salle Feydeau, die komische Oper. Auch die nächsten Jahre vergingen mit oft sehr fragwürdiger kompositorischer Tagesarbeit. Unter anderm fertigte er für das Théâtre des Nouveautés Opernpasticcios, in denen er Stücke beliebter Komponisten von Lully bis Weber, Meyerbeer, Spohr nach dem Geschmack des Publikums kompilierte und einem neuem Text anpasste. Das Pasticcio stand gerade damals hoch im Kurs, und man regte sich über die grausame Geschmacklosigkeit, die dabei unvermeidlich herauskam, sehr wenig auf. Nach diesen unruhigen Anfängen, in denen er fast nie über blosse Handwerksroutine hinauskam, glückte ihm 1834 das erste wirkliche Kunstwerk. Im September wurde sein „Chalet" aufgeführt, das unter dem Titel „Die Schweizerhütte" einst auch auf allen deutschen Bühnen beliebt war. Mit einem Schlage gewann seine Musik eigenen Reiz und Physiognomie. Die Handlung des munteren Librettos ist eine der zahlreichen Versionen von Goethes Singspieldichtung „Jery und Bätely", die ja im Lauf der Jahrzehnte mehr als ein Dutzend Komponisten beschäftigt hat. Boieldieu, der bisher noch keine besondere Freude an seinem einstigen Konservatoriumsschüler erlebt hatte, wohnte wenige Tage vor seinem Tode der Première des Werkes bei, und auf seinen Lobspruch „Je voudrais que cette musique fût de moi" konnte Adam mit gutem Grunde stolz sein. In der Tat zeigt das „Chalet" schon alle typischen Vorzüge von Adams Kunst, leichte Anmut, drollige Munterkeit der musikalischen Sprache und eine erstaunlich gewandte Faktur. Das „Chalet" eröffnet die Reihe seiner bleibenden Bühnenerfolge. Zwei Jahre später kam an der Opéra comique der „Postillon" heraus, der in Frankreich heute schon ziemlich vergessen, bei uns noch lange zum eisernen Bestand des Repertoires grosser und kleiner Bühnen gehören wird, 1838 der „Brasseur de Preston", der auch noch hier und da auf unsern Bühnen erscheint.

Dass er nur ein allzu flotter Improvisator sei, bekam Adam zu seinem Verdruss oft zu hören, und er hat sich verschiedentlich gegen das Geringschätzige dieser Bezeichnung gewahrt. Er bleibt dabei, dass seine Produktion durch langsames Arbeiten nicht im mindesten gewinne. So ist der Zweiakter „Le Toréador", eines seiner hübschesten Werke, nach Adams eigener Aussage in drei Tagen, vom Dienstag bis zum Freitag, komponiert worden, — eine unheimliche Schnellarbeit, selbst wenn man annimmt, dass es sich dabei nur um die unausgeführte Skizze handelt. Von dem Werk begegnet einem übrigens heute nur noch die pikante Ouvertüre sowie die Variationen „Ah vous dirai-je maman", die bekanntlich den zweifelhaften Vorzug geniessen, von Koloratursängerinnen als Paradeeinlage verwendet zu werden. In der Oper ergeben sich die Kehlkopfkunststückchen mit der begleitenden Soloflöte sehr lustig und anspruchslos aus einer amüsanten Situation heraus und stehen in einem frischen Trio

Digitized by Google

drin, zu dem sich die drei Personen des Stückes, der Stierfechter Belflor, die Sängerin Coraline und ihr Liebhaber, der Flötist Tracolin vereinigen. Das „Chalet" konnte er nach einer nur vierzehntägigen Arbeit fertig instrumentiert zum Kopisten schicken. Der Typus einer solchen schnell hingeworfenen Arbeit ist das ungedruckt gebliebene Werk „Die Hamadryaden", das er im Jahre 1840 auf der Durchreise von Russland nach Frankreich in Berlin zustande brachte. Adam war damals schon eine europäische Berühmtheit geworden. Die Taglioni hatte in St. Petersburg seinem Ballet „La Fille du Danube", das den Stoff des Donauweibchens verwertet, zu einem Erfolge verholfen, und der Czar Nikolaus lud den Komponisten nach seiner Hauptstadt ein, wo sein Lehrer Boieldieu einst zu Ehren gelangt war. Bei seiner Rückkehr fand Adam in Berlin eine glänzende Aufnahme, und als die Operintendanz ihn auf Veranlassung des Königs bat, für die Hofbühne ein neues eigenes Werk zu liefern, ging er mit Vergnügen an die Arbeit und brachte in dem Getriebe von Konzerten und gesellschaftlichen Zerstreuungen in drei Wochen eine zweiaktige Partitur zustande, für die es in der Eile überhaupt erst Stoff und Text zu finden galt, und die ein Mittelding zwischen Oper und Ballet, ein Tanzgedicht mit reichlichen Gesangsstücken darstellt. Die Aufführung des Stückes im Opernhause verschlang 14000 Thaler Ausstattungskosten, wie in Schumanns Neuer Zeitschrift für Musik missbilligend vermerkt wird. Rellstab rühmt in seiner Vossischen Zeitung der Première sehr ansprechende Wirkungen nach, und in der Tat lässt die in Berlin befindliche handschriftliche Partitur des Werkes eine ausnehmende Formsicherheit und einen anmutigen Fluss der melodischen Gedanken erkennen. Das leichtere Balletgenre lag Adam besonders gut. Einen seiner schönsten Erfolge errang er mit dem Ballet „Giselle", das er in kaum einer Woche improvisierte. Die Handlung des Stückes, dessen Scenarium kein geringerer als Theophile Gautier, der Romantiker, geliefert hatte, geht auf Heines Gespenstererzählung von den „Willis" zurück, den Seelen verstorbener Bräute, die ihren Geliebten erscheinen und sie in tollem Wirbel zu Tode tanzen — ein Motiv, das auch in einer Oper des modernen Italieners Puccini wiederkehrt.

Der weitere Verlauf von Adams Künstlerbahn zeigt immer die gleiche behende Produktivität. Von den mehr als dreissig Werken, die in den vierziger und fünfziger Jahren aus seiner Feder flossen, trugen ihm „Le Roi d'Yvetot", „Giralda", „La Poupée de Nuremberg" und „Si j'étais roi" besondere Erfolge ein. Adam hatte das glückliche Temperament, sich auch in den Tagen schweren Missgeschickes, das über ihn hereinbrach, die Leichtigkeit seines Schaffens zu erhalten. Die unglückliche Idee, als Theaterunternehmer sein Glück zu versuchen, kostete ihn sein ganzes

Digitized by Google

Vermögen und brachte ihm eine Schuldenlast, die einen anderen erdrückt hätte. Als Adam den verhängnisvollen Plan fasste, stand er auf der Höhe seines künstlerischen Ansehens. 1844 war er als Nachfolger des heute vergessenen Opernkomponisten Berton in die Académie des Beaux Arts gewählt worden, ein Jahr später erhielt er die Ehrenlegion. Mit seiner Theatergründung war Adam vor allem auf ein Unterkommen für seine eigenen Musenkinder bedacht, da ihm infolge eines plötzlichen Zerwürfnisses mit dem Leiter der Opéra comique diese Bühne verschlossen war. Gegen Ende des Jahres 1847 konnte er nach langwierigen Finanzoperationen sein „Théâtre national" mit einer Oper Maillarts eröffnen. Die neue Bühne setzte mit guten Erfolgen ein — drei Monate später brach die Revolution aus und Adam war ein ruinierter Mann. Hundert Franken monatliches Ehrengehalt waren als Institutsmitglied seine einzige Einnahme. Er verpfändete den Gläubigern seine Autorenrechte und ging nun mit zähester Energie an die Arbeit. Es gelang ihm, die Leitung einer Kompositionsklasse am Konservatorium zu erhalten, die ihm eine bescheidene Jahressumme einbrachte; daneben versuchte er sich mit Glück als Musikschriftsteller im „Constitutionnel", der „Assemblée nationale" und anderen Blättern. Seine Aufsätze kritischen oder feuilletonistischen Inhalts, die in den Bänden Souvenirs d'un musicien und „Derniers souvenirs d'un musicien" gesammelt sind, liest man noch heute mit Vergnügen. Was ihm an gediegener Durchbildung und an historischem Wissen abging, ersetzte er durch ein sicheres, persönliches Urteil und eine frische Darstellungsweise, in der sich seine ganze elastische Natur wiederspiegelt. In dem ersten der beiden Bände finden sich auch die autobiographischen Aufzeichnungen abgedruckt, die in ihrer schrankenlosen Aufrichtigkeit für die Kenntnis seines Charakters die wichtigste Quelle bilden. Bereits vier Jahre nach dem Unglück war die Schuldsumme getilgt. Aber seine Nerven waren auf die Dauer der rastlosen Arbeit doch nicht gewachsen, und der plötzliche Tod, der ihn mitten im eifrigsten Schaffen am 3. Mai 1856 ereilte, war wohl eine Folge der Anstrengungen, die ihm zur Lebensgewohnheit geworden waren. Fühlte er sich doch selbst machtlos gegenüber seiner „musikalischen Hysterie", dem beinahe krankhaften Arbeits- und Schaffensdrang, von dem er, ähnlich wie sein genialer Landsmann Balzac, besessen war und der ihn keinen Augenblick losliess. Nicht lange vor seinem Tode schrieb er noch: „C'est la fièvre de la production qui prolonge ma jeunesse . . ."

Die lange Reihe leichterrungener Theatersiege vermochten Adam keinen dauernden Ruhmestitel zu sichern. In diesem Punkte gab er sich selbst keinen Illusionen hin. Die erstaunliche Popularität, die seine Musik genoss, war immerhin rasch vergänglich. Die französische Opernbühne liess viele seiner Werke frühzeitig im Archiv verstauben. In der

Digitized by Google

Heimat des Komponisten haben sich vor allem das „Chalet", das in Paris schon vor einem Menschenalter die tausendste Aufführung erlebte, „Si j'étais roi", die auch in Deutschland noch gern gesehene „Nürnberger Puppe" und „Le Roi d'Yvetot" lebensfrisch erhalten. Der „Postillon" hat in Frankreich niemals das Heimatsrecht besessen, das man ihm von Anfang an in Deutschland eingeräumt hat. Nicht weniger als dreiundfünfzig Bühnenwerke hat Adam im Laufe eines Vierteljahrhunderts herausgebracht — und daneben fand er noch zu ungezählten Gelegenheitsarbeiten verschiedenster Art Zeit. Dutzende von Messen, Cantaten, Chören, Hunderte von Salonromanzen, Klavierbagatellen, Arrangements liefen unter seinem Namen. Schon bei seinen Lebzeiten musste er manchen kritischen Sturm über sich ergehen lassen. Man kann wohl sagen, dass die Leichtigkeit seines Schaffens in gewissem Sinne sein Unglück war. Bei einem Musiker wie Adam, der wohl gleichzeitig an einer komischen Oper, einem Ballet und einer Messe arbeitete, kann es nur selten zu innerer Sammlung, zum wirklichen künstlerischen Erleben kommen. Die Formen der Spieloper, welche die eigentliche Handlung zumeist in den gesprochenen Dialog legt, verleiten zur Bequemlichkeit. Bei Adam tritt die gewandte Handwerksarbeit oft allzu nüchtern hervor. Der allezeit disponible Vorrat von gefälligem landläufigen Melodieengut muss den Bedarf decken, sobald der Komponist keine Musse findet, sich in die Stimmung ehrlich hineinzuarbeiten. Besonders bleibt das lyrische Empfinden seiner Musik oft im Äusserlichen stecken. Dass Adam feinen poetischen Stimmungen nicht unzugänglich war, beweisen Arbeiten wie „Si j'étais roi", dessen feine Reize auch heute noch wirken. Doch daneben schreibt er oft ungeniert seine Romanzen und Arietten im Salonstil hin, oberflächliche Melodieen für oberflächliche Sänger. Selbst in manchen guten Werken geniert er sich nicht, ansehnliche Strecken mit billigen Quadrillerhythmen auszufüllen, aus denen man schon den derberen Schritt der späteren Operette heraushört. Schnellfertig verzichtet er oft auf anspruchsvolle Architektur der Ensembles. Zwischen die glücklichsten Einfälle eines witzigen Geistes drängen sich alltägliche Musikphrasen ein. „Wie schade, dass durch solche Dinge das künstlerische Niveau seiner Werke empfindlich gedrückt wird. Und doch kam im Reiche der „musiquette" vielleicht keiner dem Komponisten an Reichtum, an Beweglichkeit der Erfindung gleich.

„Je ne puis faire que de petite musique" schreibt er einmal und hat damit die Grenzen seines Talents richtig erkannt. Mit gutem Grund wagte er sich nicht weit auf das Feld der ernsten Dramatik. Der Versuch, den er ohne Erfolg 1844 mit einem „Richard en Palestine" machte, steht vereinzelt, und Adam bezeichnet ihn mit lobenswerter Selbsterkenntnis als „mortellement ennuyeux". Adam geht die Tiefe und Zartheit des Em-

Digitized by Google

pfindens, das gefestigte Stilgefühl ab, das dem Meister des „Johann von Paris“ und der „Weissen Dame“ eigen ist. Er besitzt nicht das sprühende Temperament, das Halévy in seinen komischen Opern zeigt, nicht die aristokratische Eleganz eines Auber, der in seiner Musik wie im Leben immer ein grand seigneur blieb. Er scheut die künstliche Art, den gewaltsamen Kraftaufwand. Die sprudelnde Heiterkeit, die im „Toréador“, im „König von Yvetot“, in manchen Stücken des „Postillon“ durchbricht, die feine liebenswürdige Grazie, für die „Si j'étais roi“ ein entzückendes Beispiel bildet, das sind die glücklichen Gaben, an denen Adams Musikernatur reich ist. Als Mensch verleugnete er niemals einen gewissen naiven, beinahe kindlichen Zug. So gelang ihm die köstliche Simplizität eines Werkchens wie der „Nürnberger Puppe“, das er in sechs Tagen auf dem Krankenlager schrieb.

Adam war nicht der Künstler, der in die Höhen eines befreienden Humors führen konnte, ebensowenig wie dies bei uns ein Lortzing vermochte. Es liegt nicht allzu fern, ihn mit dem deutschen Meister zusammenzustellen. Mit diesem hat der Franzose eine gewisse kleinbürgerliche Note gemeinsam. Eine muntere, selbstzufriedene Vergnüglichkeit, die er oft bewusst, oft wohl auch unbewusst in seine Musik hineinträgt, ist bezeichnend für den Geist seines Schaffens und der Zeit, der es diente. Und so empfindet man am Ende Adolphe Adams Kunst als den typischen Ausdruck des Bourgeoisbehagens im Julikönigtum des guten Louis-Philippe.

Digitized by Google

REFORM DES KONZERTSAALES

THESEN EINES LAIEN

von R. Frhr. v. Seydlitz-Starnberg

Nicht neue Versuche machen Überzeugte und Anhänger, sondern neue Ganzheiten, sagt sehr richtig W. Holzamer (in Heft I. 14 der „Musik"). Die hier und da in der periodischen und Tagesliteratur aufflackernde Frage der Verdunkelung der Konzerträume ist aber nur ein Teil des Nötigen. Vorschläge dieser und ähnlicher Art krankten meist an Unsicherheit und Undeutlichkeit. Die positiven Versuche einer Neugestaltung waren, resp. sind auch eben nur Teilversuche.*) Man sieht aber aus ihnen, dass die Frage der Reform lebt, und nicht mehr umzubringen ist. Sie wird in Tat umgesetzt werden, wenn diejenigen sie unermüdet verlangen, die einzig das Recht und die Pflicht dazu haben, — die Wenigen, welche das bessere, das ideale Publikum bilden, — „Das Publikum, wie's nicht ist", sagt Holzamer pessimistisch resigniert. Es existiert aber eben doch, und muss sich und seiner Pflicht bewusst werden.

Seit einem Menschenalter fast besteht Bayreuth: was dem Theater recht war, ist dem Konzertsaal billig. Wagner mit seinen Helfern und Jüngern hat ein Publikum für die Bayreuther Idee erzogen; das muss für die Reform des Konzertsaales auch möglich sein. Hier ist also Platz für einen unbeugsamen reformatorischen Willen, der mit seiner Tat zuerst jene Wenigen, Besten, durch diese dann aber auch die übrigen zur Gefolgschaft zwingt.

Ob diese letzeren heute schon die Notwendigkeit einer Reform fühlen oder nicht (wie wahrscheinlich!), ist gleichgültig. Sie haben durch die

---

*) Von Gretry-Wagners verdecktem Theaterorchester hier ganz abgesehen, sind es wohl hauptsächlich folgende: Liszts (unausgeführte) Absicht, seine Dante-Symphonie in verdunkeltem Raum aufzuführen, während Genellis Dantekompositionen als Lichtbilder an der Wand erscheinen sollten. Ferner die von P. Ehlers in Heft 5 der „Gesellschaft", 1902, erwähnten Aussprüche resp. Anordnungen von Bülow, Fr. Klose, P. Marsop (Perosi), Ph. Wolfrum; letzterer zugleich ein Beispiel für die etwa angezweifelte Möglichkeit und den glücklichen Erfolg.

Digitized by Google

Gewohnheit, das Bestehende gut zu finden, das Recht verwirkt, mitzureden. Und für jene Wenigen, Besten ziemt sich erst recht nicht, „die Augen zu schliessen" wie E. Schultze will (Rhein. Musik- und Theaterztg. 1902, No. 42). Sie sollen im Gegenteil helfen, Aufführungen edelster Musik vom Flitter und Glast des brillanten Konzertsaales, des Amüsements-Publikums, des buntscheckigen, potpourri-artigen Programms und mancher andrer Übel zu befreien, wie Wagner die Befreiung vom Opernstil und Operntext, ja vom ganzen „Opernhaus" anstrebte, und für sein Werk in Bayreuth auch erreichte.

Wenn auch jener erhoffte Reformator nicht aus den Reihen des Publikums zu erwarten ist, so muss dieses doch nach ihm ausschauen: der Umstand, dass er ein Fachmann sein wird, bürgt zugleich dafür, dass auch die Ausübenden nicht zu kurz kommen werden, — schon im Interesse des Publikums selbst. Er komme also, — er findet zu thun. Und hier ist sein Weg:

Alle sich ergebenden Postulate haben eine Wurzel; sie heisst: weg mit allem, was Auge und Ohr des Hörers stört.

Augenstörung giebt, ausser blendendem Licht, aufdringlicher dekorativer Pracht u. dergl., der Anblick des Publikums und der Ausübenden. Ersteres darf also nicht augenfällig sichtbar sein, besonders nicht in der Richtung nach den Musikern hin; das Orchester, der Chor, die Solisten eines Chorwerks, der Dirigent — müssen total unsichtbar sein. Mit der Kammermusik, die überhaupt vor ein andres Forum und in kleinere Räume gehört, ist meist eine Ausnahme zu machen. Den Virtuosen aber darf uns keine Wand verdecken; den wollen wir nicht nur hören, sondern ganz mit gegründetem Recht auch sehen; zumal da hier oft die Grenze überschritten werden muss, die das reine Genusskonzert vom Lehrvortrag scheidet: wer würde nicht bedauern, wenn Bülow seine unnachahmliche Wiedergabe der fünf letzten Beethovensonaten hinterm Vorhang bewerkstelligt hätte? Er sprach und erklärte mit Auge und Blick dem Hörer das Werk in ähnlicher Weise wie der Dirigent — etwa der Meister aller Meister selbst — den Musikern. Daher aber auch das ganze Gezappel des Dirigenten eben nur sein Orchester angeht, uns nicht!

Ohrenstörung giebt — ausser dem wohl bald ganz verschwundenen „Stimmen", sowie den nur mittels Schallwand aufzuhebenden Nebengeräuschen von denen Wagner spricht, — das grosse Bouquet von üblen Angewohnheiten des Publikums selbst: lauter sattsam bekannte Dinge; daneben aber schlagende Türen, knarrende Stufen und Podien und das Fehlen von Laufteppichen in den Zwischengängen: Dinge, die nicht einmal in Bayreuth abgestellt sind, — oder waren. Dabei hat man andrerseits

Digitized by Google

seit Jahren Programmzettel auf ungeleimtes Papier gedruckt; — welches Feingefühl in diesem einen kleinen unwichtigen Punkt, — neben der pachydermalen Solidität des Trommelfells in wichtigen Dingen!

Dies die Störungen; hier die Abhilfe.

Bau und Einrichtung des Konzertraumes müssen das meiste dazu helfen — einiges freilich auch Ausübende und Hörer. (Vorher noch: es helfe uns jemand einen neuen Namen zu finden; denn so wenig das Bayreuther Festspielhaus ein „Opernhaus" ist, so wenig ist das hier anzugebende ein „Konzertsaal". „Odeon" ist zu klassizistisch, deutsch sollte der Name sein für eine Sache, die nur ein Deutscher empfinden kann. Aber „Hörsaal" und — brrr! — „Tonhalle" sind durch Gebrauch vorweggenommen!)

Ehe wir den Saal betreten, nehmen uns Vorräume auf: wie solche zu gestalten sind, wüssten wir vielleicht, möchten aber dem trefflichen Förderer eines „Nachsaales" (W. Holzamer, a. a. O.) gern das Wort lassen: wer so schön empfindet, dass ein Nachsaal nötig ist, wird auch den Vorsaal am besten entwerfen können.

Die Eingänge in den Zuhörerraum seien getrennt von den Ausgängen; Vor- und Nachsäle vereinigen sich erst in dem Garderobenraum. (Muster für letzteren: Leipziger Gewandhaus.)

Sitze: in Reihen stufenweis nach vorn absteigend, jeder Sitz durch, wenn auch minimalen, Zwischenraum von den Nachbarsitzen getrennt, unverrückbar im Fussboden befestigt. Hohe Rücklehne: nicht wegen der Bequemlichkeit, sondern um den Vordermann mir zu verdecken. (Allergeheimster Wunsch des Verfassers: eine Art Strandstuhl, in dem man wie eine — musikalische — Auster halbvergraben sitzt!).

Galerieen: Durch die Gestaltung der Schallwand (s. unten) ist jedes Bedenken behoben, seitlich und an der Rückwand des Saales Galerieen anzubringen, ja sogar zwei Stockwerke sind denkbar: Ausnützung des Raumes!

Wände: Rückwand und Seiten mögen, vielleicht schon wegen ihrer Gliederung durch Galerieen, die allereinfachste architektonische Gestalt aufweisen. Was die Farben anlangt, so ist vor allem eine Warnung am Platz: der Deutsche verwechselt leicht die Begriffe ernst und düster; es giebt auch einen lichten Ernst. Also kein Graugrün!

Beleuchtung: Auf diese lege ich das Hauptgewicht; denn was gute, was schlechte Beleuchtung fertig bringt, dürfte jeder vom Theater her wissen. Nichts soll hier verdunkelt, alles Gleichgültige aber unscheinbar gemacht werden; wenn der beste Stiefel der ist, den man nicht fühlt, so ist die beste Beleuchtung diejenige, die man nicht sieht.

Rings um den Saal läuft unterhalb der Hohlkehle ein vortretender Fries; die Oberfläche des diesen nach oben abschliessenden Gesimses trägt eine ununterbrochen ringsum fortlaufende Reihe von Lichtquellen (Glühlampen), die von den Sitzen des Publikums aus nicht zu sehen sind, da jenes Gesims sie verdeckt. Die Decke des Saales nun spannt sich hierüber in flacher Wölbung; sie mag übereins in hellem Himmelblau gestrichen sein. Das ganze Licht von jener Lampenreihe her bestrahlt nun diese blaue Fläche und wird von hier nach abwärts in den ganzen Saal zerstreut: Polarisiertes Licht. (Vom polarisierten Ton sprechen wir nachher.) Hiermit ist nicht nur das Postulat Holzamers (s. a. a. O. S. 1295) erfüllt, sondern der ganze mystische Zauber der Polarisation auf die Nerven der Hörer losgelassen; zu ihrem Heil, denn der „Zauber", den jeder vom Anblick der Bühne her kennt, besteht in Beruhigung. — Eins aber ist schlimm, und ich erwähne das loyalerweise gleich selbst: in dem zerstreuten Licht wirken die schönsten Diamanten nicht besser wie Glasscherben; also man lasse die Diamanten zu Hause; oder sich selbst . . .

Zwischen den Raum, den die Sitze einnehmen, und der Stelle, wo das Orchester sich befindet, sind nun zwei Dinge allerwichtigster Natur angeordnet: erstens ein negatives Ding, ein möglichst breiter leerer Raum, und zweitens ein positives, die

Schallwand. Diese muss zunächst bis zum Plafond hinaufgehen, aus zwei Gründen: erstens sollen alle Tonwellen, nicht nur ein Teil, vor dem Eintritt in den Saal bezw. ins Ohr des Hörers „gereinigt" sein, also wohl auch „polarisiert" werden; ist die Schallwand aber niedrig, so geschieht dies nicht und der Hörer bekommt zweierlei Ton ins Ohr; zweitens aber hätte bei niederer Schallwand jeder, der einen erhöhten Platz einnimmt (Galerie z. B.) trotz der Wand und über diese weg freien Ausblick aufs Orchester. Also: eine bis oben ansteigende Wand aus einem Material, das den Ton nicht verschluckt, sondern nur reinigt. Es bleibt dem praktischen Versuch vorbehalten, zu entscheiden, ob Holz (wie beim Bayreuther Orchester) oder Leinwand (resp. ähnlicher Stoff) besser ist; wahrscheinlich letzteres. Den Anblick dieser Schallwand für den Zuhörer angenehm zu gestalten, bietet Farbe und Anordnung mancherlei Mittel. Es lässt sich recht wohl z. B. denken, dass die Wand die Form einer griechischen Tempelfront erhält; der Zuhörer befindet sich in diesem Falle im Vorhof dieses Tempels, rück- und seitwärts von hohen Mauern umgeben, über sich einen reinen, hellen, aber nicht blendenden Himmel. Man stelle sich einmal vor, wie in solcher Anordnung im Schlusssatz der Neunten der plötzliche Eintritt der Menschenstimme wirken muss: wie eine Erschaffung des Lichtes, wie ein „Es werde!"

Nun aber endlich darf bei Anordnung alles weiteren der Fachmann

Digitized by Google

zu allererst gehört werden, denn indem wir hinter die Schallwand treten, haben wir unsere Eigenschaft als Zuhörer eingebüsst. Hinter der Schallwand nämlich, angesichts der Ausübenden, befinden sich Sitzplätze, die lediglich für Musiker und Musikstudierende freigehalten werden; denn für diese ist jedes Konzert ein Lehrvortrag. Bei einem solchen, und für die Jünger der Kunst fordert schon Goethe (W. M. Wanderjahre II. Buch, Kap. 9) Sitze nahe dem ihnen sichtbaren Orchester, während er für uns, die Laien (wenige Seiten darauf), vom Musiker ganz richtig sagt: „Dem Sinne des Auges hat er nicht zu schmeicheln; das Auge bevorteilt gar leicht das Ohr und lockt den Geist von innen nach aussen."

Wie nun das Orchester, die Plätze für Solisten und Chor, endlich für die Orgel anzuordnen sind, und wie der Dirigent sich, allen sichtbar, geeignet aufzustellen hat, darüber haben wieder wir Laien gar nicht mitzureden. Ob amphitheatralischer Aufbau mit grosser Schallmuschel darüber, ob versenkt oder erhöht, das ergiebt der Versuch sehr bald. Nur erschrecke man nicht, wenn wegen der Schallwand einmal hier und da anders instrumentiert werden muss: ist dies doch beim „Holländer" in Bayreuth, wie ich höre, auch nötig gewesen.

Noch ein paar Worte über die Aufführung — Dinge, die immer wieder energisch verlangt werden müssen.

Zwei Minuten vor Beginn werden die Eingänge unweigerlich geschlossen; geöffnet nicht vor Verklingen des letzten Tones. — Es erfolgt dann das erste Signal, worauf völlige Ruhe einzutreten hat. Dann das zweite, welches den Augenblick andeutet, da der Dirigent den Stock erhebt. — Dass Klatschen (beiderdeutig gemeint) verpönt sein muss, kann nur bezweifeln, wer keiner Parsifalaufführung beigewohnt hat; was täte man dem an, der am Schluss eines Musikstückes einen Sack voll Knallerbsen von der Galerie in den Saal schütten wollte? Warum nicht gleich Freudenfeuer aus Revolvern, wie im wilden Westen gebräuchlich?

Also gar keinen Beifall? O ja. Aber Zurufe: sind diese noch so laut, es sind doch wenigstens menschliche Laute. Und Hervorruf? Gern: auf die Stufenterrasse vor den Säulen jener Tempelfront heraustretend, nehmen die Künstler in würdiger Weise den wohlverdienten, herzlichen Dank des begeisterten Publikums entgegen: hier vorn, vor der „mystischen Wand", im realen Diesseits also, stört nicht Frack noch Balltoilette, nicht Blumenstrauss noch Kranz.

Dies also die Reform des Konzertsaales: die Reform des Publikums muss ihr notgedrungen folgen; die Reform des Programms aber beschere uns ein unerschrockener Fachmann, — vielleicht derselbe, der den Bau des obenbeschriebenen Saales durchgesetzt haben wird.

Wird dieser Held sich finden?

Digitized by Google

DIE ENTWICKELUNG DER OPER VON DEN ANFÄNGEN BIS ZU GLUCK

von Dr. Wilibald Nagel-Darmstadt

II.

Die Oper in Venedig.

Grosses war durch die Florentiner geschehen; sie wiesen praktisch nach, dass die ältere, contrapunktische Musik nicht für dramatische Zwecke brauchbar sei, bewiesen aber auch, dass sie ohne dieselbe, sobald Chorlyrik in Frage kam, nicht auskommen konnten. Aber was denn eigentlich das dramatische Element in der Musik ausmache, vermochten sie — von einigen geringfügigen Zügen abgesehen — nicht zu finden. Bei allem Hübschen und Gelungenen, was sie an ariosen Gebilden schufen, darf man doch sagen, dass ihre Schöpfungen ein grosses Einerlei darstellten, dass Licht und Schatten in ihren Werken wenig oder gar nicht verteilt waren. Mit Bezug auf den dramatischen Ausdruck in der Musik hatten sie gewissermassen einen leeren Raum geschaffen, der, sollte das Interesse an der neuen Kunst nicht gar bald wieder einschlafen, mit positivem Gehalt gefüllt werden musste. Ein im höchsten Sinne des Wortes schöpferischer Geist musste erscheinen, sollte die Oper sich entwickeln können. Er kam, ein Mann von grössten Fähigkeiten, eine jener Naturen, die nicht viel Skrupel und Zweifel plagen, die das Alte rücksichtslos zerschlagen, weil sie sich ihrer Macht bewusst sind, Neues an dessen Stelle zu setzen.

Von Claudio Monteverdi*) geht ein nicht hoch genug zu wertender Anstoss aus; er wirkte auf die Musik in allen ihren Lebensäusserungen, im Süden wie im Norden, ein, er beeinflusste die theatralische Musik wie die der Kirche. Man mag sagen, für diese sei seine Tätigkeit verhängnisvoll gewesen, sie habe ihr die objektive Ruhe genommen. Aber das war ein notwendiger Prozess der inneren Entwickelung der Kunst, der sich im Anschluss an die sich ändernde Stellung der Menschen zur Kirche vollzog.

---

*) Vergl. E. Vogel, Cl. Monteverdi, Vierteljahrschrift f. M. Bd. 5.

Digitized by Google

In Monteverdi's (geb. 1567 in Cremona) Wesen fehlt jeder konservative Zug; von jeher ein rückhaltloser Eiferer im Dienste künstlerischen Voranschreitens, dessen seine kirchlichen Schöpfungen, die ihn in einen langen Streit mit dem Kanonikus Artusi verwickelten, Zeuge sind, war er rasch dem Stilo rappresentativo gewonnen worden; ihm musste die Florentiner Kunst wie ein leuchtendes Feuer den Pfad erhellen, den es zu beschreiten galt. Was aber sein rastlos arbeitender Geist auch ersonnen, zu welch neuen Kombinationen er auch in seinen mehrstimmigen Werken bisher gelangt war, als wirklicher Neuschöpfer zeigte er sich erst in seinen dramatischen Arbeiten, deren Reihe mit „Orfeo" anhub. Mit diesem Werk hielt die Oper überhaupt in Mantua, wo Monteverdi damals wirkte, 1607 ihren Einzug. Bald folgte „Arianna", die nur in einem einzigen, schönen Fragment auf uns gekommen ist.

Wahrscheinlich im Jahre 1613 siedelte Monteverdi nach Venedig über. Er war „Kapellmeister der Allerdurchlauchtigsten Republik" an St. Marco geworden. Seine neue Stellung war die eines Kirchenkomponisten. Die Stadt besass damals noch kein Theater; erklärlich genug. Wir haben gesehen, dass die ersten opernmässigen Aufführungen so zu sagen fürstliches Privileg waren. Im republikanischen Venedig, das nach der Schlacht von Lepanto, welche die Oberherrschaft der Türken zur See vernichtet hatte, zum alten und höheren Glanze aufgeblüht war, war bisher keine Stätte für die Oper gewesen; Eifersüchteleien und ernste Streitigkeiten zwischen den führenden Geschlechtern hatten ihr Aufkommen verhindert: jeder Vornehme beobachtete ängstlich sorgend das Tun des anderen, jeder vom Herkömmlichen abweichende Schritt konnte ja als Versuch angesehen werden, zur Alleinherrschaft zu gelangen. Im Intriguenspiel ging das halbe Leben vorbei, hinter jeder Lebensregung wurde Intrigue vermutet. So blieb das Attribut höfischen Lebens bislang verbannt.

Aber Monteverdi, um auf ihn zurückzukommen, hielt seine Beziehungen zur Bühne aufrecht, seine kommende Zeit in Venedig mit Ruhe erwartend.

Für auswärtige Bühnen entstanden „Gli amori di Diana e d'Endymione", ein Teil der „Andromeda" des Marigliani, Giulio Strozzi's „La finta pazza Licori", und 1630 „Proserpina rapita". Diesen Werken schlossen sich in seinen letzten Lebensjahren — er hatte nach der furchtbaren Seuche, die in Venedig 46000 Menschen fällte, und nachdem er seine Kinder in sicheren Lebenslagen untergebracht hatte, das weltliche mit dem geistlichen Gewand getauscht — noch die folgenden an: „Adone", „Nozze d' Enea con Lavinia" „Ritorno d'Ulisse in Patria" und „L'incoronatione di Poppea". Monteverdi starb 1643. Königliche Ehren bezeugten, was er der Republik gewesen.

Digitized by Google

Sieben Jahre vor seinem Tode hatte die Oper endlich ihren siegreichen Einzug in der Stadt des heiligen Marcus gehalten. Allgemeines Verlangen hatte sie gerufen. Dass aber die Oper in Venedig ganz besondere Wege einschlagen musste, versteht sich nach dem Gesagten von selbst.

Wir kommen auf die spezifisch venetianische Oper zurück; zunächst gilt es, die Bedeutung Monteverdi's für die Oper festzustellen.

Man hat versucht, ihn zu Josquinus a Prato (Deprès) in Parallele zu stellen, von dem Luther als „der Noten Meister" gesagt hat: „die haben's müssen machen, wie er wollte." Luther hat mit dem bekannten Worte den frei aus sich heraus schaffenden Künstlergeist bezeichnen wollen. Ein solcher ist aber Jodocus Pratensis nicht immer gewesen, vielmehr ist er recht oft dem Versuch gelehrter contrapunktischer Mache unterlegen. Nicht so Monteverdi. Es ist nicht alles in seinen Schöpfungen durchaus und absolut vollendet, seine Werke lassen an Schönheit der Konzeption, an Glätte der Form nicht alles vor ihm Geschaffene weit hinter sich zurück; im Gegenteil: oft genug begegnet einem abstossendes, selbst hässliches in seinen Werken. Er war ein Mann des Überganges, jedoch ein Pfadfinder und ein Bahnbrecher, ein genialer Experimentator. Mit der Sicherheit des Genies hat er Neuerungen gefunden, deren Tragweite er vielleicht selbst nicht geahnt hat: er emanzipierte die Dissonanz von der strengen Art der Bindung, mit der bisher ihr Eintritt allein gestattet war; Septime, None, Undezime, allein oder vereint, liess er frei eintreten; ihm erschloss sich die damals noch unbekannte Schönheit der Harmonie des verminderten Septimenaccordes.

Monteverdi ist das Gegenbild zu Palestrina. In diesem feierliche, erhabene Ruhe. Als ob wir das unendliche, unbewegte Weltmeer sähen, wenn des Tages Leuchte erloschen, und der Mond seine Silberstrahlen auf die weite Fläche giesst: nichts stört die überwältigende Einförmigkeit des Bildes ... Monteverdi, den Dramatiker, zeigen auf seiner ganzen Höhe die Momente tiefer seelischer Erregung, und sie sucht er mit Vorliebe auf. Vergleicht man ihn mit den Vorgängern, so stellt sich das Verhältnis dar wie Skizze und Ausführung. Sein ästhetischer Geschmack ist dem der anderen gegenüber feiner, peinlicher abwägend, seine Kenntnis psychologischer Vorgänge und die Fähigkeit, ihnen gerecht zu werden, weit mehr entwickelt. Er deklamiert nicht lange, sondern unterbricht das deklamatorische Pathos fortgesetzt durch ariose Partieen feinster Schattierung, er entwirft Pläne zu allerhand Neugestaltungen, zeichnet der Arie ihre feste architektonische Gliederung vor, zieht die Instrumente in ganz anderer Weise als seine Vorgänger herbei, um die innere Motivierung einer Scene oder eines Stimmungsmomentes zu geben. Wechsel der Klang-

Digitized by Google

farben, dies wichtige Gesetz moderner Instrumentation — Monteverdi hat es zuerst planmässig angewendet; er hat den Stilo concitato ersonnen, eine Stilart, mit der er den tonalen Ausdruck gewaltiger Leidenschaft zu erreichen trachtete und nach Massgabe seiner Kräfte erreichte. Nicht als spekulierender Theoretiker, sondern als eminenter Praktiker hat er an die Stelle utopisch-phantastischer Erzeugnisse, wie sie die Griechen-Kreise erdachten, reale, von echtem Künstlergeist erfüllte Werke gesetzt, wohl da und dort in die Fusstapfen der Vorgänger tretend, in der Hauptsache aber den eigenen Weg gehend, den des geborenen Dramatikers.

Einzelnes ist noch besonders an- und auszuführen. Zunächst die Instrumentation. Die Partitur des „Orfeo", die im Neudruck vorliegt, verzeichnet 2 Flügel, 2 Contrabässe (d. h. nach Violenart gebaute Instrumente), 10 Viole da braccio (Armgeigen), Doppelharfe, 2 Violini piccoli alla Francese, 2 Zithern, 2 kleine Orgeln, 3 Bassgamben (d. h. zwischen den Knieen gehaltene Bässe), 4 Posaunen, 1 Regal (Orgelwerk), 2 Cornetti (d. h. „Zinken", Holzblasinstrumente), 1 Flautino alla Vigesima seconda (kleine Flöte), 1 Clarino (Trompete) und 3 Trombe sordine. Nicht überall hat Monteverdi die Instrumente angegeben, die mitzuwirken haben, doch finden sich genügende Bezeichnungen an einzelnen Stellen, welche die Sorgsamkeit in der Zusammenstellung dartun können und beweisen, wie Monteverdi auf steten Wechsel der Farben bedacht war. Zuweilen vereinte sich der ganze Instrumentalkörper und zwar durch den ganzen Verlauf eines Stückes hindurch.

Den Beginn der Oper bezeichnet eine Toccata, an die sich das den Prolog unterbrechende Ritornell anschliesst. Vordem eröffnet der Prolog selbst das Spiel. Die Chöre zeigen zum Teil die anfängliche Form, bald sind sie homophon gehalten (mit leichter Bevorzugung der oberen Stimme), bald imitatorisch gefügt. Ein fünfstimmiger Tanzchor des ersten Aktes (Lasciate i monti) zeigt die schon früher betonte Merkwürdigkeit, dass nur die beiden Oberstimmen figuriert sind; aber hier hängen auch die 3 Unterstimmen nicht nur harmonisch zusammen, sondern ahmen wenigstens ihren Einsatz nach. Alles dies ist viel feiner und durchdachter als die Arbeiten seiner Kunstgenossen, aber es macht nicht den Hauptwert seiner Schöpfungen aus.

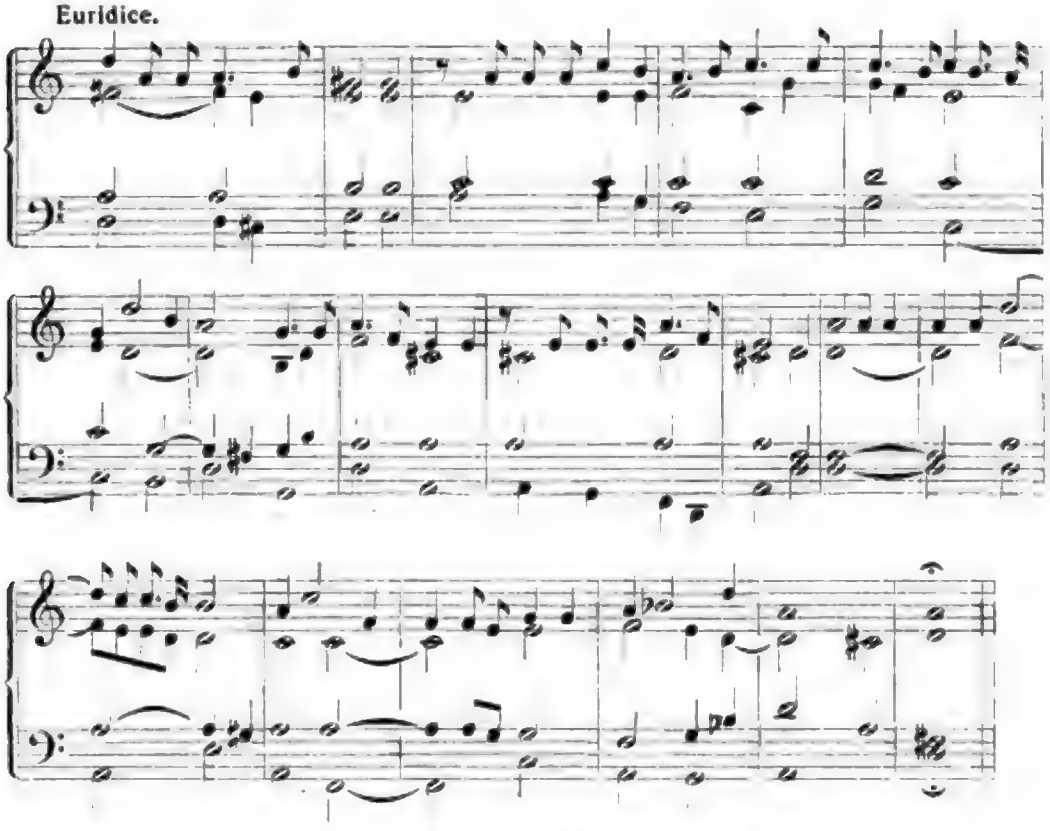
Viele Beispiele lassen sich dafür anführen, wie eindringlich sich seine Melodik oft gestaltet; man verfolge die Partieen des Orpheus und der Euridice; das ist nicht mehr Schablonenarbeit, sondern sichere, feinsinnige Individualisierung; es sind innerlich erfasste Charakterbilder. Und so hat er auch Ulysses, Penelope, Ariadne als Wesen von Fleisch und Blut in künstlerischer Verklärung zu zeichnen verstanden. Freilich liegt nicht jeder

Digitized by Google

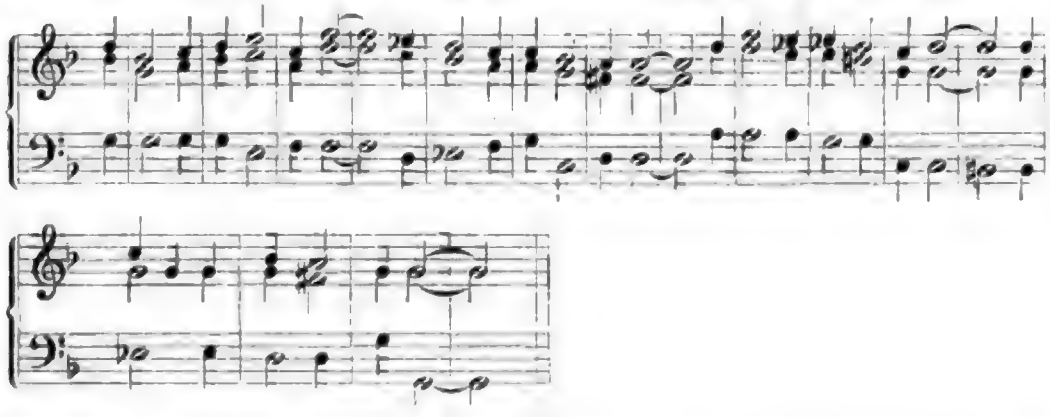
Zug auf der Oberfläche erkennbar, man muss die Musik der Zeit kennen, um das viele Neue in Monteverdis Arbeiten herausfinden zu können.

Zunächst zwei Beispiele einfacher Melodiebildung, deren ersteres geringe formelle Rundung zeigt:

Euridice.



Due Pastori (Un Clavicembalo ed un Chitarone) Orig. 2. Ten. und Bass.

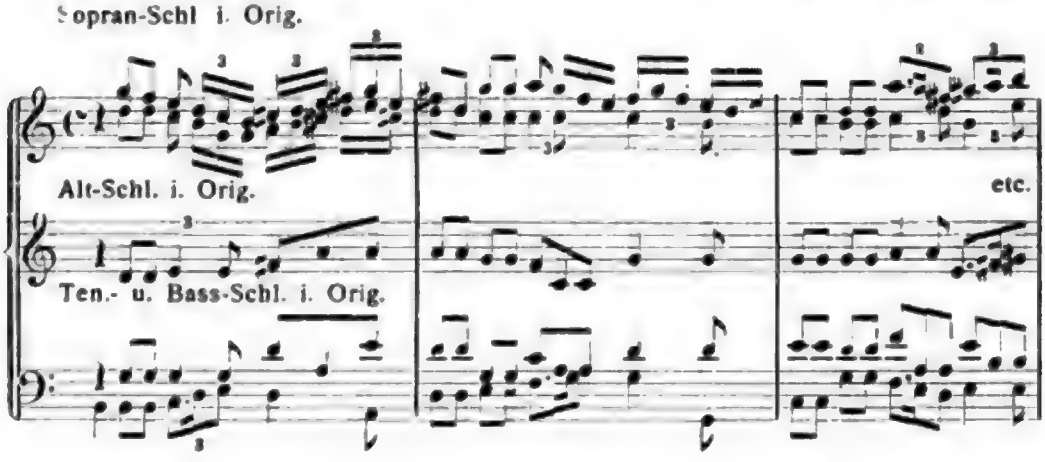


Ich habe absichtlich keinerlei Zusätze zu dieser Skizze (denn es ist eine solche, die Ausführung tat mancherlei dazu!) gemacht. Der kleine

melodisch und rhythmisch pikante Satz spricht in dieser Form genügend für sich selbst. Auch die Bassführung ist zu beachten. Unbedingt möchte ich übrigens den Satz Monteverdi nicht einmal zuschreiben: ob sich hier nicht Einfluss volkstümlicher Kunst nachweisen liesse?

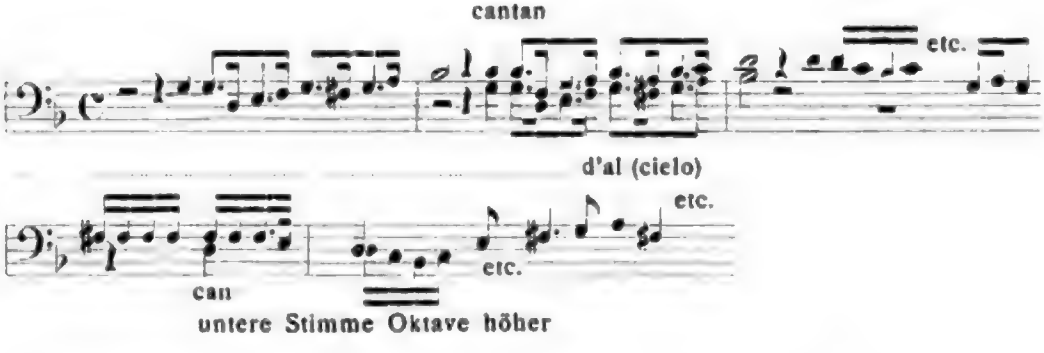
Will man die für ihre Zeit grossartige rhythmische Kraft der Ausdrucksweise des Meisters erkennen, so sehe man das folgende Beispiel:

Fu suonato questo Ritornello di dentro da 5 Viole da braccio, un Contrabasso, 2 Clavicembali e 3 Chitaroni.



Das sind rhythmisch kühne Kombinationen und harmonische Schroffheiten, die bis dahin unerhört waren, und sie stehen nicht vereinzelt in der Partitur. Auch die Schwierigkeiten, die Monteverdi den Sängern zumutet, sind enorm. Man sehe folgenden Zwiegesang des Apollo und des Orpheus, während sie „gen Himmel" fahren:

Orig. 2 Tenor-Schl. und Begleitung.



oder folgende Koloratur aus einem Gesange des Orpheus (III. Akt):

Digitized by Google

Es wäre leicht, Beispiele anzufügen, welche zeigten, wie grosse Aufgaben technischer Natur Monteverdi auch den Instrumenten zumutet, doch mögen diese Proben genügen. Das Streben nach neuen Tonkombinationen hat den Meister zuweilen, wie auch aus den mitgeteilten Fragmenten hervorgeht, zu argen Verletzungen des Wohlklanges geführt: er beherrschte die Materie eben noch nicht vollständig; zuweilen war sie noch seiner Herr. Aber dies fortgesetzte Experimentieren Monteverdi's hat der Musik das Band der Zunge mehr gelöst als die Arbeit irgend eines der anderen Meister der Zeit.

Der neue Musikstil hatte sich mittlerweile die Hauptstädte Italiens erobert; in Florenz erstand Monteverdi eine Anhängerin in Francesca Caccini, Giulio's Tochter, einer der genialsten und gebildetsten Frauen ihrer Zeit, die sich mit ihrer Balletoper: la liberazione di Ruggiero im Jahre 1625 von der Welt der antiken Mythe lossagte und, Ariost folgend, dem Blick üppige romantische Bilder entschleierte. Die Ballette begannen bald das Interesse an ernsten dramatischen Handlungen zu ersticken; man wollte unterhalten sein, Dichter und Komponisten hatten zu folgen.

Auch die kirchliche Kunst vermochte dem Ansturm der neuen Zeit auf die Dauer nicht zu widerstehen. Die Reformation hatte einen gewaltigen Rückschlag auch auf Italien ausgeübt, der, wie er sich im kirchlichen Leben selbst äusserte, auch die religiöse Kunst in allen ihren Äusserungen durchdringen musste. Mehr als je zuvor galt es für die Kirche jetzt, den Zusammenhang mit dem Volk nicht zu verlieren, ihn, wo er gelockert war, wiederherzustellen. Auf dem Gebiet der Musik konnte dies nur geschehen, wenn man der sinnlichen Freudigkeit der Nation Rechnung trug. Palestrina's Kunst lernte der Italiener je länger je mehr als ganze oder halbe Barbarei empfinden; wenn nun aber Nonnen mit den Theatersängern in glänzenden Koloraturen um die Wette sangen, so hatte er so wenig dagegen, dass er den geistlichen Frauen auch menschliche Extravaganzen gerne verzieh. Ein toller Personenkultus ging selbstverständlich mit der Entwickelung des Virtuosentums Hand in Hand. All das brachte die eigentliche Volksmusik allgemach in den Hintergrund des Interesses. Aber in der venetianischen Oper fand sie Eingang, und zwar verdankt diese ihr wesentliche und überaus schöne Züge.

Wir hörten schon, dass sie eine Sonderstellung einnahm. Die herrliche Stadt war zu märchenhafter Pracht und sinnbethörendem Reichtum aufgeblüht. Venedig war die Stadt üppigster Sinnenfreudigkeit, endloser Ränke und Liebeshändel, die Stadt glanzvollster Staatsaktionen, farbenglühender kirchlicher und zünftlerischer Feste. „Wer", sagt Becker, „einmal an einem jener sonnigen Tage des Südens die Wunderstadt gesehen, wie sie, noch im Verfall so zauberhaft schön, mit ihrem alten, ewig

Digitized by Google

jungen Geliebten, dem Meer, lächelt und scherzt und alle die Grüsse, die er ihr aus der Tiefe emporsendet und die in schimmernden Lichtreflexen an den Marmorfacaden verwitterter Paläste hinaufzittern, mit ihrem vollsten Accord erwidert, der begreift, dass hier alle Lust eines farbenglänzenden, schönheitverklärten Erdendaseins ihre Heimat gefunden hat."

Die Oper, sowie sie einmal in Venedig Eingang gefunden hatte, musste sich, wie aus dem Bannkreise jeglicher spekulativer Erörterung, so aus der beschränkenden Atmosphäre höfischen Lebens lösen. Sie trat in enge Beziehung zum Volk, gab ihm Neues und empfing Neues. Nationale, lokale Einflüsse begannen ihre Wirkung auf sie auszuüben. Wenn sie auch die antike Maske, zunächst dem konventionellen Herkommen folgend, noch beibehielt: was verschlug das? Liessen sich doch unter den Abenteuern und Händeln mythologer Helden die Liebestaten der venetianischen Grossen in prächtiger und zugleich durchsichtiger Verhüllung lüsternen Ohren vorführen . . . Eine Unsumme von Liebesintriguen machte den ganzen Inhalt aus; die dramatische Technik der venetianischen Oper ist plump, von irgend welcher vertieften Charakteristik der Träger der Handlungen kann keine Rede sein, menschlich schöne Motive finden kaum je Verwendung: der gerade Weg ist eben nicht interessant, die Chronique scandaleuse verlangt fortwährend nach neuen Reizmitteln. Und doch boten alle jene Texte den Tonsetzern willkommene Grundlagen für ihre Arbeiten, eben in der mannigfachen Variirung eines und desselben Themas, in der Darstellung menschlichen Gefühlslebens in den verschiedensten Phasen der Entwickelung. Hier mussten die Musiker folgen und nach neuen Ausdrücken ringen, sollte ihre Arbeit neben der ihrer Dichter Beachtung finden.

Von selbst musste in der venetianischen Oper der Chor nach und nach zurücktreten: das Interesse konzentrierte sich mehr und mehr auf das Liebesspiel, die Intrigue. Der madrigalische, betrachtende Chor erschien als ein plumper Ballast, als etwas, das jene in ihrer Entwickelung hindern musste. Etwa von 1650 ab verschwindet der Chor. Die Musiker bedauerten den Verlust, konnten aber, wie das Cavalli versuchte, seine Wiedereinsetzung nicht durchführen.

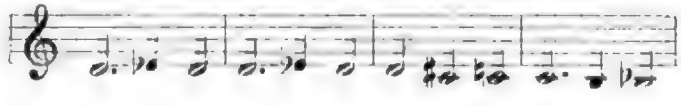
Der ganzen Anlage entsprechend wurde die Oper in Venedig vom Sololiede beherrscht, das eine Fülle edelster Melodik enthält, dramatisch aber ganz und gar bedeutungslos ist. Die venetianische Melodik ist reicher als die der Florentiner, im Ausdruck bestimmter, belebter und vielseitiger, die Form ist geschlossener. Der venetianische Gesangstil hat Gehalt, Rasse; ihm ist straffe Rhythmik eigen, die ihn vorteilhaft von der etwas sentimental verschwommenen Weichheit der Linienführung in der neapolitanischen Melodie auszeichnet. Sein Ausdruck im ganzen genommen darf als dem der venetianischen Volkskunst adäquat bezeichnet werden, die für

die Kunstmusik zuweilen das direkte Vorbild gewesen ist. Dies unterscheidet sie wesentlich von der Florentiner Kunst. So schufen aristokratische Einflüsse in den Texten — die misera plebs hatte da noch nicht das Wort — und der Volksgeist zusammen ein Neues, und dieser gab sein Bestes, seine herzenswarmen Melodieen.

Im Orchester der Venetianer gelangte nach und nach die Violine zur Rolle der Führerin; die Einleitungsmusik der Opern wurde noch, ihrem festlichen, glänzenden Charakter zufolge, im wesentlichen von den Blasinstrumenten beherrscht, doch kamen auch die Saiteninstrumente zur Verwendung. 100 Jahre vor Gluck kannte die venetianische Oper — Cesti's „Pomo d'oro" — die Charakterouvertüre; freilich eine Einzelerscheinung. Im ganzen spielt das Orchester der Venetianer keine vortretende Rolle; die Begleitung ist einfach, Experimente, wie Monteverdi sie anstellte, liebten die Venetianer selbst nicht. Auch das Recitativ ihrer Opern tritt nicht in den Vordergrund des Interesses. Nach den beiden berührten Richtungen geschahen gewaltige Vorschritte erst durch die grossartige Künstlerkraft Giac. Carissimi's, dessen Arbeit auch für die deutsche Kunst bedeutungsvoll werden sollte.

Als Hauptvertreter der venetianischen Oper gelten Cavalli (ca. 1600 bis 1676) und Cesti (1620—1669). Pier Francesco Caletti-Bruni (nach seinem Gönner Cavalli genannt) war Monteverdi's Schüler gewesen; er hat gegen 40 Opern geschrieben, in deren erster „le nozze di Peleo e di Tetide" sowohl seines Lehrers wie auch Peri's und Caccini's Einflüsse zu erkennen sind. Schon die zweite Oper „Dido" zeigt ihn selbständiger; dies Werk enthüllt bereits seine oft gerühmte Kunst, mit geringen Mitteln vortreffliches zu sagen, und insbesondere für den Ausdruck des Grossartigen und Erschütternden Züge von überzeugender Treue zu finden.

Kretzschmar, dem wir eine vortreffliche Arbeit über die venetianische Oper verdanken,*) macht auf ein Sätzchen der Hecuba, die als gebrechliche Alte aufgefasst wird, aufmerksam: Tremolo spirito flebile. Die abwärts geführte, chromatische Linie ist in ihrem hinkenden Rhythmus, ihrer sozusagen engbrüstigen Fassung überaus glücklich und bezeichnend erfunden:

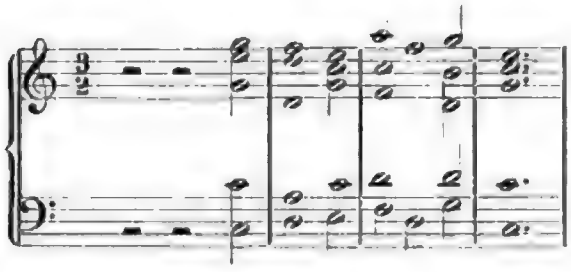


Sehen wir uns für einige Augenblicke in dem allgemeiner Benutzung zugänglichen „Giasone" (Neudruck von Eitner) um. Die Dichtung Ciccogni's ist verfehlt, die Tragödie durch Plattheiten entstellt.

*) Die venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1892.

Digitized by Google

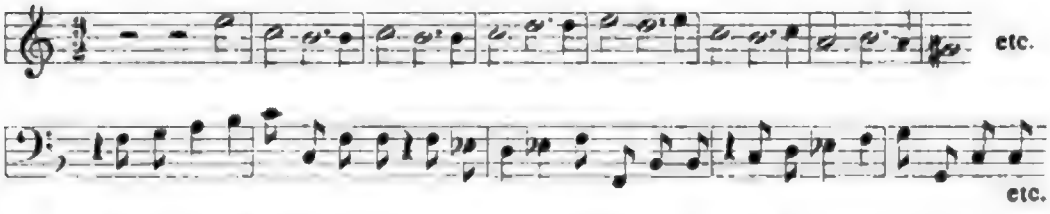
Eine dreiteilige Sinfonia macht den Beginn; deren Mittelsatz:



etc. (er moduliert in die Dominanttonart und dann zum Hauptton zurück)

eine jener Bewegungen im $^3/_2$ Takt ist, die aus unzähligen Sonatenwerken u. a. m. des 17. Jahrhunderts bekannt sind; auch in den Opern kehrt derartiges sehr häufig wieder. Das Ritornell, der dritte Teil der Sinfonia, verbindet diese mit dem Prolog, in dessen Verlauf es wiederkehrt. Die Ecksätze der Sinfonia, um diesen Ausdruck anzuwenden, stehen in geradem Takt.

Liesse sich eine ausführliche Analyse der Oper hier geben, so würde ich versuchen, die einzelnen Charaktere möglichst scharf gegenüber zu stellen in ihrer so ganz verschiedenen Zeichnung. Es würde sich dann zeigen, wie plastisch bei aller Einfachheit der Ausdrucksweise sich die einzelnen Personen von einander abheben. Zwei kurze Beispiele müssen indessen genügen. Die erste Melodie ist ein Gesang Medeas: „Se dardo pungente", die zweite eine „Aria" Orests: „Fiero Amor":

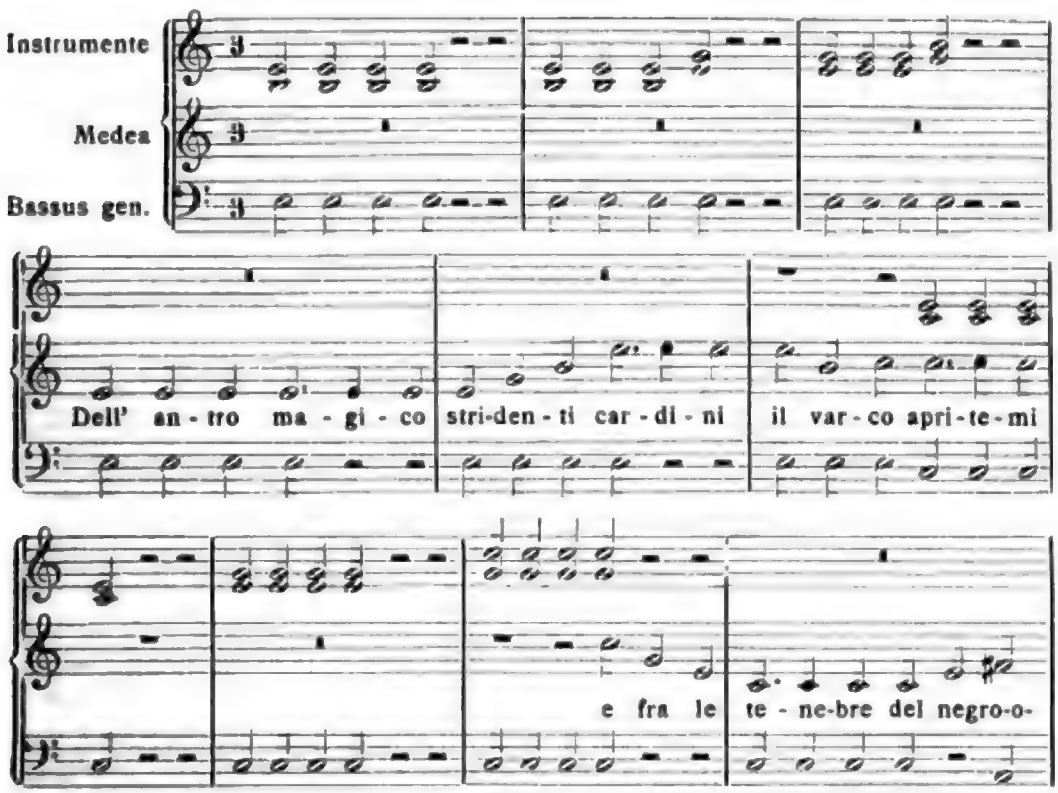


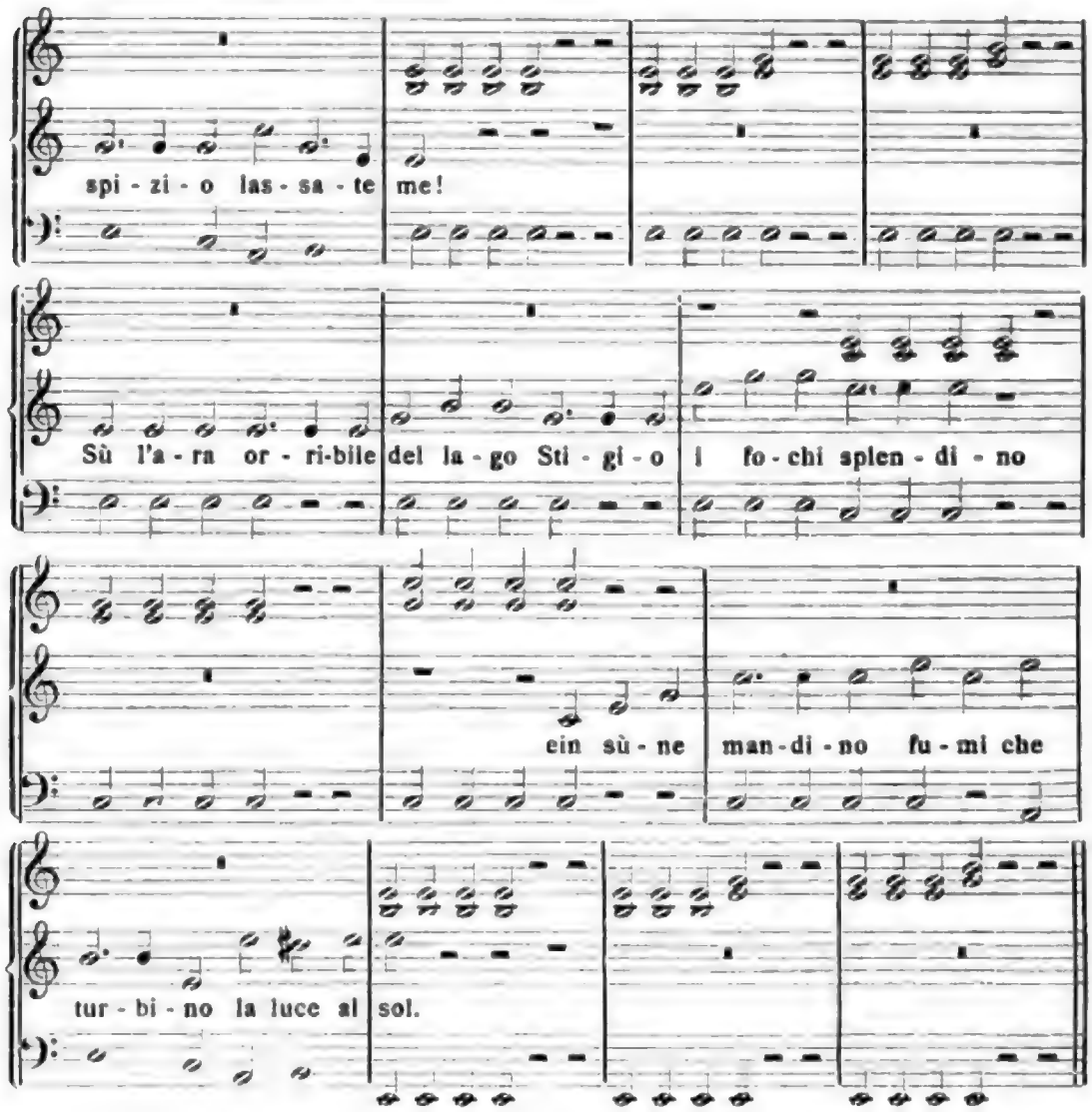
Kann diese scharfe Charakteristik mit einfachen Mitteln übertroffen werden? Auf der einen Seite das nach Liebe dürstende Weib, voll von mühsam verhaltener Sinnlichkeit, auf der anderen der rücksichtslose Draufgänger, dessen Sinn, wie den der Frau, die Liebe in Fesseln geschlagen. Bemerkenswert ist das Festhalten an dem einem Rhythmus im ersten Gesange sowohl (vgl. auch unten), wie das mehrmalige Wiederholen des Motivs im zweiten, der seinerseits nicht gar weit vom Buffo-Stil entfernt ist. Andere Eigentümlichkeiten der Cavallischen Melodie hat Kretzschmar hervorgehoben; gern berührt sie zu Beginn die Dreiklangstöne, wie auch die Partitur des „Giasone" ausweist. Es war schon davon die Rede, dass Cavalli dort am grössten ist, wo er Erschütterndes, Gewaltiges darzustellen hat. Aber auch der Ausdruck burlesker Komik gelingt ihm prächtig. Und er malt dann nicht ausschliesslich mit musikalischen Mitteln. Er stellt den Schwätzer

Digitized by Google

Demo dar, der im Affekt zu stottern anfängt. Es handelt sich um eine gut erfundene Plapperarie: plötzlich geht Demo der Atem aus, die Sprachwerkzeuge versagen ihren Dienst . . . Naturwahrheit und dramatische Wahrheit, beides hat Cavalli erstrebt, beides innerhalb seiner Mittel erreicht.

Auch als Meister leicht beschwingter, überaus graziöser Melodik ist er bekannt geworden; hier und da begegnet man auf Konzertprogrammen seiner schönen Canzonetta: Affè, affè, mi fate ridere, die Gevaert in „Les gloires de l'Italie" in geschickter Bearbeitung mitgeteilt hat. Den erschütternden Ernst, die Hoheit, die Cavallis Tonsprache zu erreichen vermag, zeigt kein Beispiel deutlicher als der wunderbare schaurig-eintönige Beschwörungsgesang der Geister durch Medea. Man achte auf den anfänglichen Leerklang, zu dem sich erst später die Terz gesellt, die Harmonie bestimmend. Es ist dies eine Schöpfung, die in ihrer einfachen Grösse an Gluck gemahnt. Man kennt auch diesen Gesang in der Fassung Gevaert's, die aber hinter dem Original weit zurücksteht. Nicht immer übrigens lösen sich, um das nebenbei zu bemerken, Instrumente und Singstimme ab, wie das hier geschieht; welche Instrumente Cavallo verwendet wissen wollte, sagt die Partitur nicht; es handelt sich aber ohne Zweifel nur um Saiteninstrumente:





Die Symmetrie der melodischen Bildung ist im höchsten Masse auffallend; Abschnitt 1 und 3, 2 und 4 sind völlig kongruent. Aber es handelt sich, wie ein einfacher Blick auf den Text zeigt, um eine rein musikalische Symmetrie, die nicht etwa durch Nachahmung des Wortmetrums entstanden ist: die musikalischen Accente und die Worthebungen decken sich durchaus nicht, widersprechen sich oft sogar des aller entschiedensten.

Wir werden Cavalli flüchtig wieder begegnen, sobald von der französischen Oper die Rede sein wird.

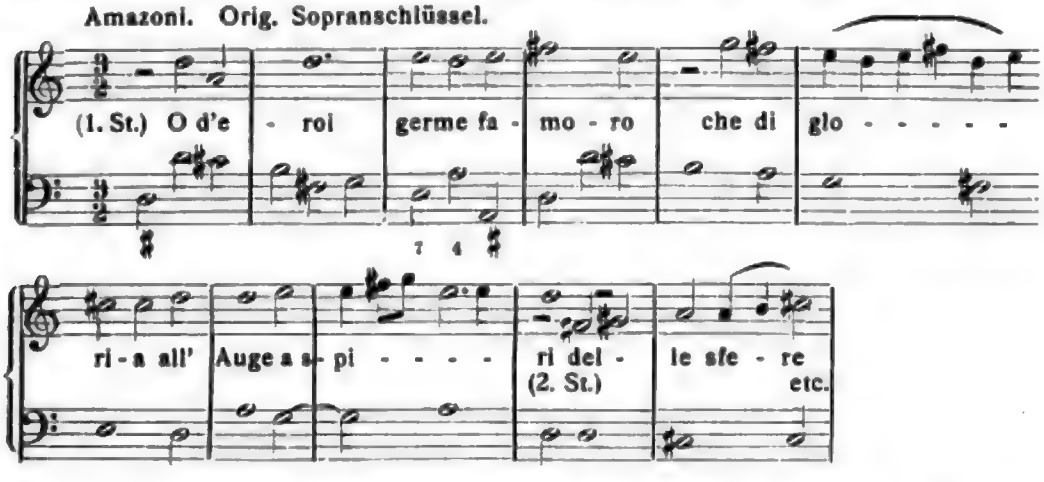
Nicht weniger bedeutend als er ist Marc' Antonio Cesti gewesen; er stammte aus Arezzo und war Carissimi's Schüler. Sein grosses Talent zeigt sich, obwohl ihm auch kriegerischer und glänzender Ausdruck vortrefflich gelingt, am bedeutsamsten in der musikalischen Wiedergabe zarter

Digitized by Google

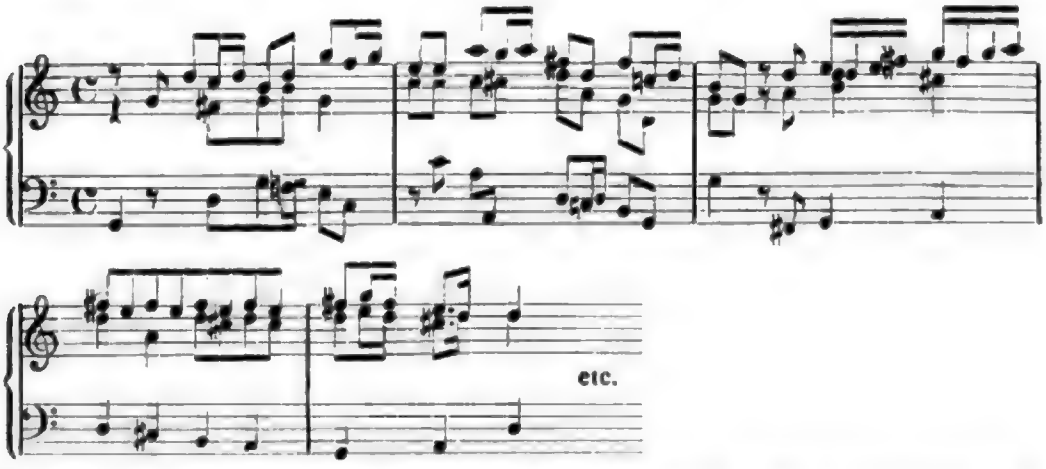
und inniger Regungen. Man darf seine Fähigkeit, hier den vollen, gefühlswarmen Ton zu finden, geradezu unerschöpflich nennen. Mehr noch als Monteverdi's Kunst hat auf ihn die Volksweise seiner Heimat eingewirkt, und dies in ganz besonderem Masse in den komischen und humoristischen Stellen seiner Oper. Und so ist gerade Cesti für die Entwickelung des Buffo-Stiles von grösster Bedeutung gewesen. Auch den Formenschatz der Musik hat er insofern bereichert, als er die da capo-Arie in ihrer dreiteiligen Gliederung oft schon mit meisterlicher Abrundung angewendet hat, die Form also, die seine Vorgänger nur selten und dann nur in knappen Umrissen gebraucht hatten. Als Cesti's bestes Werk gilt „La Dori"; die Oper liegt in einem leider unvollständigen Neudruck vor. Ferner ist die 1667 zur Vermählung Leopolds I. mit Margareta von Spanien aufgeführte Oper „Il pomo d'oro" in der Ausgabe Adlers (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. III2. IV2) allgemeiner Benutzung zugänglich. Für Cesti's Oper ist die Tätigkeit seines Lehrers Carissimi von weittragender Bedeutung geworden, da er dessen Kantaten-Form, den Wechsel zwischen belebtem Recitativ und ariosem Gesang, in sie hinübernahm. Cesti's Rhythmik ist vielseitig, er gefällt sich darin, in den Chören und mehrstimmigen Gesangsstücken fugierte Partieen anzubringen, und ist überall bestrebt nach Wechsel des Ausdrucks. In seinem Orchester scheint, soweit wir darüber ein Urteil haben, die Violine mehr und mehr in den Vordergrund getreten zu sein.

Aus der grossen Anzahl der mitteilenswerten Stücke seiner Opern (Eitner giebt im Anhang zu Bd. XII der Publikationen noch prächtige Bruchstücke) kann ich, überdies in dürftiger Skizze, nur weniges Unvollständige hier anführen. Die Beispiele sind „La Dori" entnommen:

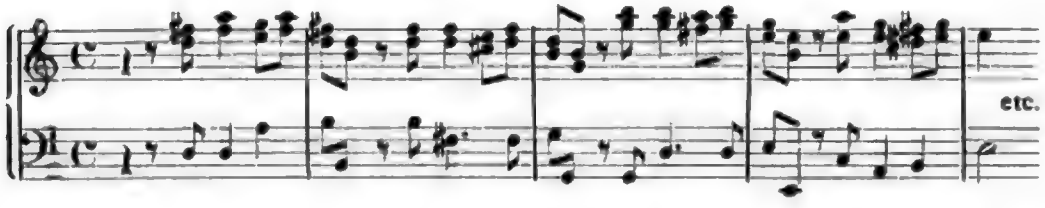
Amazoni. Orig. Sopranschlüssel.



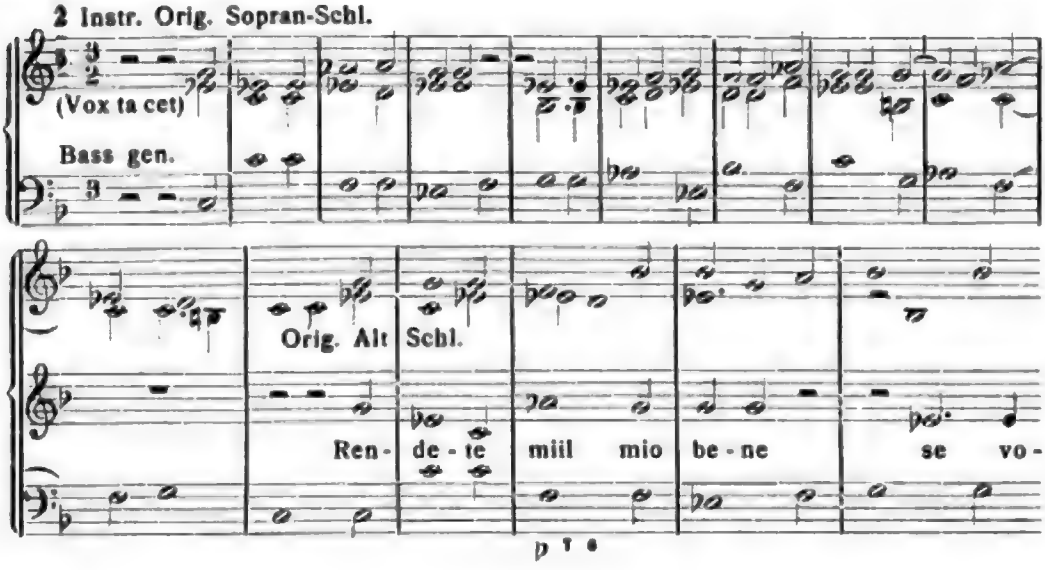
Aus einem geistsprühenden Ritornell mit prächtigen, pikanten Rhythmen gebe ich einige Takte, des beschränkten Raumes wegen in Klaviersatz:



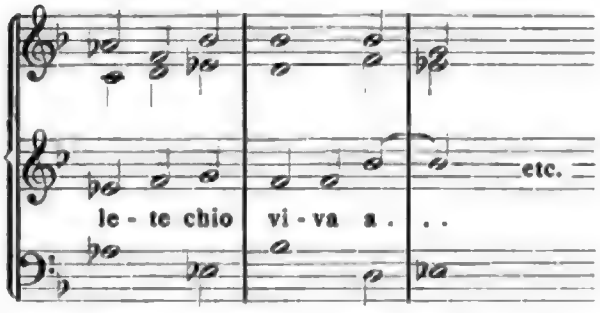
Solche energischen Bildungen sind nicht selten; man sehe den Anfang des leichtbeweglichen „Tu credi, mio core“:



Derlei Gesänge zeigen Cesti's glückliche Begabung für den Ton der Buffo-Oper auf das entschiedenste. Vielleicht das schönste an ernster Musik, das er geschaffen, ist der von tiefster Sehnsucht geschwellte Gesang des Oronte: „Rendete mi il mio bene se volete ch'io viva, von dem ich einiges hersetze:



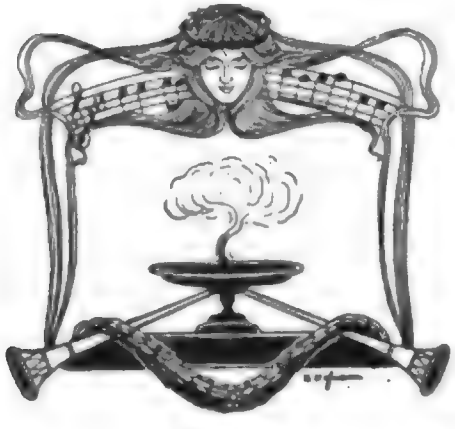
Digitized by Google



Was war aus der Musikreform der Florentiner geworden? Der zunächst theoretisch konstruierten Kunst erwuchs als erster Gegner die von Leid und Freud' des Menschenherzens getragene Melodie; aus dem recitierenden Musikstil, dessen starre Züge die Zeit schnell gemildert und ausdrucksvoller gestaltet hatte, lösten sich die rein lyrischen Partieen nach und nach los und fingen an, selbständige Geltung als formell geschlossene Musikstücke zu beanspruchen.

Plato hatte ausgelebt. Was bei den Florentinern mehr oder weniger das Aussehen elementaren Tastversuches zeigte, was bei Monteverdi noch vielfach sich als, wenn auch an sich höchst geniales Experiment zeigte, das war jetzt durch die Tätigkeit der venetianischen Tonsetzer herrlich herangereift und trug die blühende, in Schönheit prangende Farbe des Lebens.

Weitere Kapitel folgen

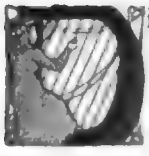


Digitized by Google

TSCHAIKOWSKY UND TOLSTOI

AUS DEM ENGLISCHEN IN DER „CONTEMPORARY REVIEW“ VON MRS. ROSA-NEWMARCH

übersetzt von H. J. Conrat-London



ie erste Begegnung von zwei hervorragenden Menschen birgt für den Beobachter stets ein gewisses Interesse, sei es nun, dass sie sofort Liebe hervorbringt, oder nur den Ausgangspunkt eines langsam wachsenden, andauernden Freundschaftsverhältnisses bezeichnet. Ist sie aber der Anfang einer Enttäuschung auf beiden Seiten, oder endet in ausgesprochener Gegnerschaft, dann hat sie eigentlich ein erhöhtes Interesse, besonders für den Beobachter, der zum Cynismus neigt. Wenn wir uns das erste Zusammentreffen grosser Männer ins Gedächtnis zurückrufen, so werden wir finden, dass dasselbe nur selten mit vollkommen angenehmen Eindrücken auf beiden Seiten geschlossen hat. Schiller, der Goethe zum erstenmal in Rudolstadt sah, fühlte wohl, dass der letztere, obwohl nur zehn Jahre älter als er, schon einer anderen Epoche angehörte. „Goethes Welt ist nicht meine Welt,“ schrieb er, „unsere Auffassungen der Dinge scheinen wesentlich verschieden zu sein. Unter solchen Verhältnissen kann kaum ein intimes Verhältnis sich gestalten.“ Noch lebhafter fühlte Goethe die Unvereinbarkeit beider Richtungen. Nur mit der Zeit und durch häufigen Verkehr wurde eine Vereinigung der beiden grossen Geister erzielt. Beethoven, der Goethe in Teplitz kennen lernte, hielt den Dichter für einen Speichellecker, und hielt in seiner charakteristischen Offenheit mit seinem Urteil nicht zurück. „Goethe trachtet zu viel nach Fürstengunst,“ schrieb der demokratische Künstler, „was soll man über die Albernheiten der Virtuosen sagen, wenn ein Dichter, der als der vornehmste Lehrer des Volkes gilt, alles vergisst für leeren Flitter?“ Goethes erste Eindrücke waren nicht günstiger. „Sein Talent setzt mich in Erstaunen,“ schreibt er an Zelter, „aber leider gehört er zu jenen ungebändigten Naturen, die ja gewiss im Rechte sind, wenn sie die Welt abscheulich finden, dabei aber selber gar nichts dazu beitragen, sie für sich und andere angenehmer zu gestalten.“ Als Brahms mit Tschaikowsky das erstemal — unter vier Augen — zusammentraf, machten beide gar kein Hehl daraus, wie unsympathisch sie sich einander waren. Wagner besuchte Liszt in Paris im Jahre 1842, und war von dem unhöflichen Wesen des Virtuosen

Digitized by Google

so unangenehm berührt, dass er einen zweiten Besuch unterliess. „Kommt Liszt einst in den Himmel," erklärte er indigniert, „so wird er die versammelten Engel mit einer ‚Fantaisie sur le diable' traktieren!" *)

So könnte man die Beispiele, dass bedeutende Menschen, deren erste Begegnung unter den Gefühlen gegenseitiger Bewunderung erfolgte, die späteren grossen Enttäuschungen weichen musste, bis zum Überdruss vermehren. Und so bilden auch die Beziehungen jener beiden zu ihrer Zeit berühmtesten Russen hiervon keine Ausnahme: ihre ursprünglich an Götzendienst grenzende gegenseitige Verehrung ist in der Folge nie zu einem lebhaften und harmonischen Verkehr herangediehen.

Ein Brief Tschaikowskys an seine Schwester, Mme. A. Davidow, vom 23. Dezember 1876 aus Moskau, enthält die erste Erwähnung der Begegnung mit Tolstoi: „Graf Tolstoi hat sich hier einige Tage aufgehalten. Er hat mich wiederholt besucht und zwei ganze Abende mit mir zugebracht. Ich fühle mich ausserordentlich geschmeichelt und bin stolz, sein Interesse wach gerufen zu haben; bin ganz bezaubert von dieser idealen Persönlichkeit."

Tschaikowsky gehörte damals noch nicht zu den Idolen der russischen Gesellschaft. Damals war jene gütige Frau, Frau von Meck, noch nicht erschienen, die ihn später von dem Kampf um das tägliche Brot befreite. Er lehrte zur Zeit noch Harmonie am Konservatorium in Moskau, und obwohl die Augen der ganzen musikalischen Welt schon auf ihn gerichtet waren und grosse Dinge von ihm erwarteten, so waren doch jene Werke, die sich am meisten dem herrschenden Geschmack zuwandten, „Eugen Onegin," „Dame de Pique," „Casse-Noisette Suite," die „Pathetische" noch nicht geschrieben. Er war damals schon 37 Jahre alt, galt aber noch lange nicht „am Ziele"! Tolstoi dagegen hatte der Welt schon seine „Kosaken" und den Roman „Krieg und Frieden" geschenkt; sein Ruhm als Schriftsteller war begründet. Das Herz von Jung-Russland flog ihm zu und Tschaikowsky hat sich dem Zuge seiner Generation angeschlossen.

*) Noch ein anderes Beispiel dieser Art scheint mir hierher zu passen. Es wird berichtet, dass auch das erste Zusammentreffen Richard Wagners mit Robert Schumann bei beiden keinen besonders sympathischen Eindruck hinterliess. Wagner war ja bekanntlich, besonders in jüngeren Jahren, eine äusserst lebhafte, gesprächige Natur, während Schumann sein ganzes Leben hindurch träumerisch, schweigsam in sich gekehrt gewesen ist. Brahms hat mir oft erzählt, dass Schumann auch in Gesellschaft, mitten unter guten Bekannten eine halbe Stunde ruhig sitzen konnte, ohne ein Wort herauszubringen. Wagner äusserte sich nach dieser Begegnung etwa dahin, dass dieser stumme Mensch durchaus nicht normal angelegt sein kann: ein Verkehr mit ihm sei ihm unmöglich. Und Schumann hinwiederum kam zu der gleichen Ansicht, jedoch aus anderen Gründen. „Dieser Wagner schwätzt unaufhörlich," soll er später geäussert haben, „das ist nicht auszuhalten. Ein Mann, der soviel spricht, kann unmöglich viel Gedanken haben." Anm. d. Übersetzers.

Digitized by Google

Seine lebhafte Einbildungskraft und sein heisses Temperament liessen alle seine ihm unbekannten Heroen mit fast göttlichen Attributen erscheinen. Tolstoi, so erzählt er uns, erschien ihm „nicht wie ein gewöhnlicher Sterblicher, sondern mehr wie ein Halbgott". Gerade solche enthusiastischen Naturen erleben oft die schwersten Enttäuschungen. Zu dieser Zeit war weder die Persönlichkeit, noch das Privatleben Tolstois in demselben Umfange öffentliches Gemeingut, wie es heute der Fall ist; man konnte ihn noch leicht mit einem geheimnisvollen Zauberglanz umgeben. Es kann also nicht überraschen, dass, als dieser Olympier von seinen in den Wolken thronenden Höhen herabstieg und in Tschaikowskys bescheidener Wohnung erschien, dieser arme Sterbliche das „für den glücklichsten Augenblick seines Lebens" erklärt.

Zehn Jahre später finden wir diese Begegnung in Tschaikowskys Tagebuch erwähnt; schon da ist der Ton der „Entzauberung" deutlich zu hören:

„Als ich das erste Mal mit Tolstoi zusammenkam, war ich voller Angst und fühlte mich ganz unheimlich in seiner Gesellschaft. Mir schien, als müsste dieser grosse Kenner des Herzens der Menschen fähig sein, beim ersten Blick im Tiefinnersten meines Ichs lesen zu können. Ich war überzeugt, dass auch nicht die kleinste dunkle Seite meines Innern, dass kein schwacher Punkt seinem Auge entgehen könne; daher würde es nichts fördern, ihm nur meine beste Seite zu zeigen. Wenn er ein edler Mensch ist (was doch eigentlich vorausgesetzt wird), so wird er, reflektierte ich, die wunde Stelle mit zarter, sanfter Hand sondieren, wie ein Chirurg, der den Sitz des Leidens kennt und vermeiden wird, ihn zu reizen. Ist er nicht so mitleidig, so wird er seinen Finger ohne viel Umstände auf die wunde Stelle legen. Auf jeden Fall versetzten mich beide Möglichkeiten in Aufregung. In Wirklichkeit aber fand nichts von beiden statt. Der grosse Analytiker der Menschennatur zeigte sich im Verkehr mit seinen Mitmenschen als ein einfacher, schlichter, warmherziger Mann, der von der von mir so gefürchteten Allwissenheit gar keinen Gebrauch machte. Augenscheinlich betrachtete er mich gar nicht als ein einer Sezierung würdiges Objekt, sondern er wollte nur mit mir etwas über Musik plaudern, für die er damals grosses Interesse zeigte. Unter anderem schien er sich darin zu gefallen, Beethoven herabzusetzen, und sogar ganz direkt seine Genialität zu bestreiten. Dieser Zug ist eines grossen Mannes nicht würdig. Das Bestreben, einen genialen Menschen, der von aller Welt anerkannt ist, herabzusetzen, weil man ihn nicht versteht, ist im allgemeinen ein charakteristischer Zug von beschränkten Leuten."

Entweder ist es der „reife" Tschaikowsky, der sich zur Verteidigung Beethovens erhebt, oder die Art des Angriffes muss bei ihm einen unangenehmen Eindruck hinterlassen haben, denn es scheint zweifelhaft, ob zur Zeit des Zusammentreffens mit Tolstoi ihn eine unehrerbietige Haltung gegen Beethoven gar so sehr peinlich berührt hätte. Als Glinka gegen manche Idole der Musik seiner Zeit loszog, that er es sicher nicht gegen Beethoven, für den er tiefste Bewunderung hegte. Aber einige von der jüngeren Generation gingen mit ihrem Ikonoplasnus einige Schritte weiter.

Digitized by Google

und auch Tschaikowsky hatte 1891 ganz kaltblütig Beethovens Genius in folgender Weise abgeschätzt:

„Ich bin nicht gerade geneigt, die Unfehlbarkeit von Beethovens Gesetzen zu proklamieren und, ohne seine grosse musik-historische Bedeutung zu bestreiten, protestiere ich gegen die Unaufrichtigkeit, die alle seine Werke, ohne zu unterscheiden, preist. Aber zweifellos hat Beethoven in einigen seiner Symphonieen eine Höhe erreicht, zu der kaum einer seiner Zeitgenossen gelangen konnte."

Tolstoi wollte nicht nur über Musik im allgemeinen plaudern; er brachte auch sein besonderes Interesse an Tschaikowskys eigenen Kompositionen zum Ausdruck. Aber seine Ansicht über „Beethoven" erinnert an jenen unmusikalischen alten Herrn, der zu sagen pflegte: „Ich hasse alle eure Beethovens von A bis Z"; er bestritt, dass die meisten Werke dieses Meisters jene tief innerlichen rührenden Eigenschaften besässen, die ihm als höchstes Ideal musikalischer Schöpfungen, „ansteckend" zu wirken, vorschwebten, und Tschaikowsky scheint, von jeher kein unbedingter Verehrer des grossen Meisters, auch den Massstab für den Wert von Beethovens Musik verloren zu haben. Aber abgesehen davon, dass er zu derselben Ansicht neigte, dass die älteren Meister, besonders Mozart, mehr solide glänzende Eigenschaften in sich bergen, befand er sich auch unter dem Zauber einer grossen Persönlichkeit. Um Tolstois Interesse zu befriedigen, veranlasste er Nicholas Rubinstein, einen Musikabend im Konservatorium, ausschliesslich zu Ehren des grossen Schriftstellers zu veranstalten. Das Programm enthielt das Andante aus Tschaikowskys Streichquartett in D, und, wenn man nach dem folgenden Auszug aus des Musikers Tagebuch schliesst, hier scheint sich die „ansteckende" Wirkung eingestellt zu haben. „Nie in meinem ganzen Leben fühlte ich mich so geschmeichelt, nie war ich so stolz auf meine schöpferische Kraft, wie damals, als Leo Tolstoi neben mir sass und meinem Andante lauschte, während Thränen über sein Gesicht flossen." Einige Tage später, als Graf Tolstoi nach Yosnaya zurückgekehrt war, erhielt Tschaikowsky den folgenden Brief:

„Ich sende Ihnen hier die Lieder,*) lieber Peter Ilich, die ich nochmals durchgesehen habe. In Ihren Händen werden daraus wunderbare Perlen werden: aber, um Gottes Willen, behandeln Sie sie in dem Mozart-Haydn-Stil und nicht etwa nach der Beethoven-Schumann-Berlioz-Schule(!), die nur nach dem Effekte hascht. Wie vieles hätte ich Ihnen noch zu sagen gehabt! Aber ich fand nicht Zeit dazu; ich wollte einfach nur geniessen! Mein letzter Besuch in Moskau wird mir stets eine sehr angenehme Erinnerung bleiben. Was ist dieser Rubinstein für ein reizender Mensch! Danken Sie ihm nochmals für mich! Ja, und auch allen den andern Priestern, die der höchsten aller Künste dienen, die einen so reinen und tiefen Eindruck auf mich gemacht hat! Ich werde das niemals vergessen, was in diesem grossen Saale alles

*) Mit den Liedern sind augenscheinlich gesammelte Volkslieder gemeint, die teilweise vielleicht von Tolstoi selbst aufgezeichnet waren. Anm. d. Übers.

Digitized by Google

für mich gethan wurde! An welchen von den Herren soll ich meine Werke schicken? Das heisst, wer besitzt sie nicht?

Ihre Sachen habe ich noch nicht angeschaut. Sobald es geschehen, schreibe ich Ihnen — ob Sie sie haben wollen, oder nicht — meine Meinung, weil ich Ihr Talent bewundere. Leben Sie wohl, mit freundlichem Handschlag Ihr

L. Tolstoi.

Tschaikowskys Antwort, die umgehend erfolgte, lautet:

Hochgeehrter Herr Graf! Empfangen Sie meinen aufrichtigen Dank für die Lieder. Ich muss Ihnen offen sagen, dass dieselben von einer ungeschickten Hand in Angriff genommen worden sind und all ihre originelle Schönheit dadurch verloren gegangen ist. Der Hauptfehler liegt darin, dass man sie künstlich in einen geregelten Rhythmus gezwängt hat. Nur die russischen Tanz-Lieder haben einen gewissen regelmässigen accentuierten Rhythmus; die Legenden (Bylini) haben aber mit den Tänzen nichts gemein. Ausserdem sind die meisten dieser Lieder in der freundlichen D-dur-Tonart geschrieben, und das ist ganz ohne Übereinstimmung mit der Tonalität des echten russischen Volksliedes, die immer in irgend einer etwas unbestimmten Tonart stehen, so dass man sie eigentlich nur mit den alten Kirchen-Tonarten vergleichen kann. Daher sind die mir gesandten Gesänge für eine systhematische Behandlung sehr wenig geeignet. Ich könnte dieselben für ein Volkslieder-Album nicht verwenden; für diesen Zweck müsste man die Melodieen so nehmen, wie sie das Volk singt. Das ist eine schwierige Aufgabe; sie erfordert ein sehr gründliches musikalisches Verständnis, sowie ein grosses historisches Wissen. Mit der Ausnahme von Balakirew — bis zu einem gewissen Grade auch Prokounin — kenne ich niemanden, der der Arbeit vollkommen gewachsen wäre. Aber Ihre Lieder liessen sich — noch dazu ausgezeichnet — als Material für eine Symphonie verwenden; ich werde mich sicher zu gegebener Zeit daran erinnern. —

Ich freue mich, dass Sie eine angenehme Erinnerung an unseren Abend im Konservatorium behalten. Unser Quartett spielte wie nie zuvor. Aber sie müssen auch in Betracht ziehen, dass ein so grosser Künstler als Zuhörer, wie Sie selbst sind, einen viel grösseren Einfluss, die Musiker zu begeistern, besitzt, als die Ohren von hundert anderen. Sie sind einer von jenen Autoren, von dem gesagt werden kann, dass seine Persönlichkeit ebenso sehr geliebt ist, als seine Werke. Es war augenscheinlich, dass — so gut sie auch sonst spielen — sie sich die grösste Mühe gaben, um dem zu gefallen, der ihnen die Ehre seiner Zuhörerschaft erwiesen hat. Was ich fühle, muss ich auch aussprechen: ich kann Ihnen nicht sagen, wie stolz und glücklich es mich gemacht hat, dass meine Musik Sie so rühren und ergreifen konnte.

Mit Ausnahme von Fitzenhagen, der kein Russisch versteht, sind Ihre Werke allen Mitgliedern des Quartetts bekannt. Aber ich bin sicher, sie wären Ihnen dankbar, wenn Sie jedem einen Band Ihrer Werke geben möchten. Ich selber möchte Sie um „Die Kosaken" bitten; es muss nicht sogleich sein, vielleicht wenn sie wieder einmal nach Moskau kommen — ein Ereignis, das ich mit Ungeduld erwarte — Wenn Sie Ihr Bild an Rubenstein senden, so bitte mich nicht zu vergessen!"

Es mag seltsam erscheinen, aber dieser Brief bildet trotz seines so freundlichen Tones — das Ende alles persönlichen Verkehrs zwischen Tolstoi und Tschaikowsky. Noch interessanter ist,*) dass letzterer es war,

*) Obwohl Tschaikowsky erst 17 Jahre später, 1893, gestorben ist. Anm. d. Übers.

der freiwillig auf intimere Beziehungen mit seinem Heros verzichtete. Die Eintragungen in sein Tagebuch legen diese Absicht klar zu Tage. Es ärgerte ihn, dass er, der „Herr seines Innern", mit Vergnügen über „gemeinplätzige Dinge plaudern konnte, die unwürdig seines Genius" seien. Er fürchtete wohl auch, dass der Genuss, den er in den Werken „dieses Weisen und Propheten" fand, unter einer näheren Berührung leiden könnte, wenn dadurch alle seine kleinen Schwächen ans Licht kämen. Auch war er von Selbstschätzung in Gegenwart Tolstois nicht frei, ein Gefühl, das mit seiner sonst einfach bescheidenen Natur kaum harmonierte. So waren die Stellungen beider Männer gegeneinander verschoben, und Tolstoi war es, der am meisten unter Tschaikowskys kritischem Vorgehen zu leiden hatte.

Wahrscheinlich auch diente eine andere Ursache dazu, beide Männer mit der Zeit zu entfremden. Das Tagebuch von 1886 enthält die folgende Stelle über Tolstois „Was ich glaube":

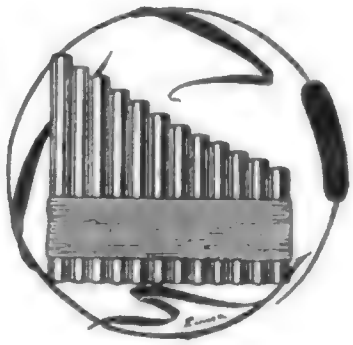
„Wenn wir die Selbstbiographieen oder Memoiren grosser Männer lesen, so finden wir häufig, dass ihre Gedanken und Eindrücke — mehr noch ihre Ansichten über die Kunst — solche sind, wie die unserigen, und daher von uns vollkommen verstanden werden. Aber es giebt nur einen, der unverständlich ist, der auf seiner einsamen Höhe allein steht: Leo Tolstoi. Aber oft liebe ich ihn nicht: fast hasse ich ihn. Warum, so frage ich mich, soll dieser Mann, der in der Kunst die menschliche Seele uns zu zeichnen, alle seine Vorgänger übertrifft, der unser armseliges Innere tief zu ergründen weiss, der den geheimsten Schlangenwindungen unseres ethischen Denkens und Fühlens zu folgen versteht — warum muss er als ein Prediger auftreten und fängt an unser Hüter und Lehrer zu sein? Bisher hat er ja einen tiefen Eindruck durch Erzählung einfacher Tagesgeschichten hervorgebracht. Zwischen den Zeilen lesen wir seine edle Menschenliebe, sein Mitleid mit unserer Hilflosigkeit, mit unserem kleinlichen, hinfälligen Wesen. Wie oft habe ich über seine Worte Thränen vergossen, ohne zu wissen, warum! . . . Vielleicht weil ich für einen Augenblick — durch ihn als Medium — mit dem Ideal, mit absoluter Glückseligkeit, mit Menschlichkeit in Kontakt kam. — Jetzt aber tritt er als ein Kommentator von Texten auf und beansprucht ein Monopol in der Lösung aller Fragen des Glaubens und der Ethik. Aber durch alle diese neueren Schriften geht ein kalter Wind. Schrecken und Furcht packt uns bei dem Gedanken, dass auch er nichts weiter ist, als nur — ein Mensch; ein Geschöpf, ebenso aufgeblasen über „das Ende und den Zweck des Lebens", „die Bestimmung des Menschen", „Gott" und „die Religion" urteilend, wie wir selber, und ebenso dünkelhaft und wirkungslos als irgend eine andere Tages-Existenz, die an einem Sommertage geboren und zur Abendzeit zu Grunde geht! Einst war Tolstoi ein Halbgott. Jetzt ist er nur ein Priester . . . Tolstoi sagt, dass er früher, als er nichts wusste, so wahnsinnig war, trotz seiner Unwissenheit darnach gestrebt hatte, die Menschheit zu belehren. Er bedauert das. Und jetzt beginnt er doch wieder uns zu belehren. Daraus müssen wir schliessen, dass er nun nicht mehr unwissend ist. Woher dieses Selbstvertrauen? Ist das nicht eine närrische Anmassung? Der wahre Weise weiss nur, dass er nichts weiss."

Das sind Tschaikowskys Ansichten über Tolstois Philosophie. Aber den Autor der Romane „Krieg und Frieden" und „Anna Karenina" erhebt

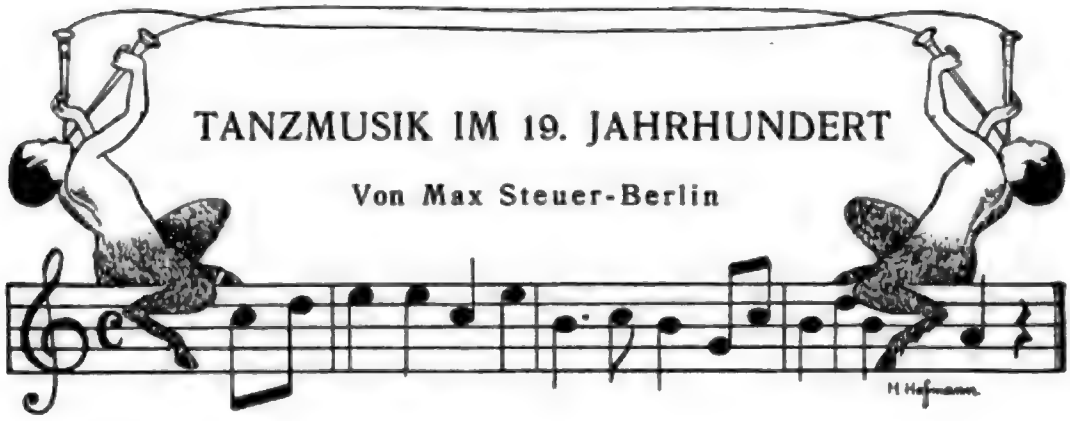
er doch auf das Piedestal. Nachdem er „Iwan Ilichs Tod“ gelesen, macht er folgende Eintragung in sein Tagebuch:

„Ich bin mehr als je überzeugt, dass Tolstoi der grösste Schriftsteller aller Zeiten ist. Ihm verdanken wir es, dass die Russen nicht nötig haben, ihr Haupt zu beugen, wenn man ihnen alle die grossen Namen von Europa vorhält. Und doch hat der blosse Patriotismus keinen Teil an der Überzeugung von seiner unsterblichen Grösse, von seiner fast göttlichen Bedeutung.“

Wenn wir nun also von dem persönlichen Verkehr zwischen Tolstoi und Tschaikowsky keine Einwirkung von Bedeutung auf die Musik oder die Literatur in grossen prägnanten Zügen herleiten können, so glaube ich doch, dass Tolstoi nicht ganz ohne Einfluss auf den Charakter und Durchführung mancher Werke des Tondichters geblieben ist. Obwohl Tschaikowsky die Schrift „Was ich glaube“ als ein kurioses Gemisch von Weisheit und kindlicher Naivität hinstellt, obwohl er das ganze philosophische System Tolstois von sich abweist, so finden sich gerade hier gewisse Anschauungen, die ihn gepackt haben müssen, weil sie mit seiner ganzen Richtung und Gemütsart harmonieren. Das wiederholte Betonen von der Vergänglichkeit aller Dinge, die Überzeugung, dass das Leben des Individuums mit dem Tode gänzlich erlischt, das Trügerische und Zwecklose aller Menschenarbeit. Diese Anschauungen mag er wohl von Tolstoi entlehnt haben. Zweifellos waren das Probleme, über die er beständig brütete; wir finden sie in seinem „Hamlet“; wir hören sie aus jenem finstern Gedankenbilde heraus, das uns seine „fünfte Symphonie“ entfaltet, sie durchklingen die letzten Sätze der „Pathetischen“ und wir erkennen sie in jenem, ihm so charakteristischen Wechsel der Stimmung und des Kolorits in der Tongebung, wenn all das heitere Licht und die Heiterkeit plötzlich überschattet erscheint durch den finsteren, allgewaltigen Gemeinplatz: durch den Tod!

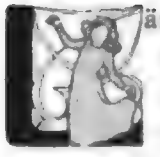


Digitized by Google



TANZMUSIK IM 19. JAHRHUNDERT

Von Max Steuer-Berlin



ängst sind die Zeiten vorüber, wo der Rigorist oder überspannte Idealist sich erlauben durfte, bei dem Worte „Tanzmusik" mehr oder minder verächtlich die Nase zu rümpfen; ganz abgesehen davon, dass Voltaires „Tous les genres sont bons, hors le genre ennyeux" von niemand mehr bestritten wird, hat die Familie Strauss zur Genüge dafür gesorgt, dass man von Tanzmusik mit dem gehörigen Respekt spricht. Aber, während über das Konkurrenten-Paar Lanner-Strauss bereits eine ganz stattliche Literatur vorhanden ist, sind die durchaus nicht unwichtigen dii minorum gentium, die sich um die beiden Koryphäen gruppieren, seither nahezu völlig leer ausgegangen, was eben mit darauf zurückzuführen ist, dass alles Licht auf diese beiden Führer gefallen ist und das Material über diese „Männer im Schatten" spärlich und an verschiedenen Orten zerstreut vorlag. Da erscheint es uns nun als eine nicht undankbare, wenngleich durchaus nicht so einfache Aufgabe, einmal einen kurzen historisch-kritischen Streifzug durch die Geschichte der Tanzmusik im 19. Jahrhundert, wie sie sich in ihren weitern Hauptvertretern verkörpert, zu unternehmen. Es braucht für Jeden, der der Sache nicht ganz fremd gegenüber steht, nicht erst besonders hervorgehoben zu werden, dass eine derartige Arbeit auf absolute Vollständigkeit keinen Anspruch machen kann, dass sie vielmehr nur Bausteine bringen will und dass es sich dabei in erster Reihe darum handelt, etwas System in die Sache zu bringen und die Spreu von dem Weizen zu sondern. Von einer chronologischen Gruppierung soll umsomehr Abstand genommen werden, als die Einwirkung von Lanner und Strauss auf ihre Konkurrenten im einzelnen schwer nachweisbar ist und die verschiedenen Gruppen sich teilweise unabhängig von einander entwickelt haben. Wohl aber dürfte eine Einteilung nach geographischen Gruppen den Beweis erbringen, dass die Weiterentwickelung und Pflege der Tanzmusik in ihren verschiedenen Typen sich auf nur wenige Völker und Völkerstämme verteilt, und dass auch auf diesem Gebiet im Laufe der Zeit sich eine gewisse Arbeitsteilung fest-

Digitized by Google

gesetzt hat. Verweilen möchte ich ferner ausführlicher nur bei dem, was für die Gegenwart noch irgend welchen positiven Wert hat oder in modifizierter Form wertvoll gemacht werden kann. Denn — und das ist nicht zum mindesten Zweck und Ziel dieser Blätter — ich neige der Anschauung zu, dass — mutatis mutandis — vieles von dem, was heute bei unsern Musikverlegern schlummert, in modifizierter Form noch lebensfähig gemacht werden kann und dass es sich schon darum lohnt, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise darauf hinzuweisen. Die 30jährige Schutzfrist, die neben ihren vielen Lichtseiten natürlich auch ihre Schattenseiten hat, zeigt auf diesem Gebiet fast nur ihre letzteren; denn es liegt auf der Hand, dass leicht gewogene Tanzmusik, die häufig von der Mode und dem Tagesgeschmack abhängig ist, mit einer 30jährigen Schutzfrist nichts anfangen kann, dass diese ihr vielmehr, statt zu nützen, nur schadet, da die Komposition bei dem Original-Verleger festliegt, einem andern aber nicht zugängig ist. Rücken wir nun unserer Aufgabe näher auf den Leib, so stellt sich heraus, dass an der Entwickelung der Tanzmusik im 19. Jahrhundert Deutschland, Frankreich und Dänemark in erster Reihe beteiligt sind und zwar neben Österreich bezw. Wien (die beiden Begriffe decken sich in diesem Falle fast) vornehmlich Ungarn und Böhmen, diejenigen Länder also, in denen nicht nur die musikalische Anlage in starker Potenz, sondern auch ein energisches Gefühl für Rhythmik vorhanden ist. Natürlich haben in den meisten Fällen die betreffenden Länder zwar die Kraft gehabt, den Komponisten hervorzubringen, ohne ihn jedoch festhalten zu können; zu weiterer Anerkennung sind Komponist und Komposition vielmehr erst dadurch gelangt, dass ihr Urheber, zumeist mit der von ihm gebildeten Kapelle, mehr oder minder weit ausser Landes ging und sich an ein internationales Publikum wandte. Der erste, der diesen Weg betrat (was vor 70 bis 80 Jahren natürlich noch ein ganz ander Ding war, wie heute), war der Böhme Joseph Labitzky (1802—1881), der von 1834 bis 1853 als Leiter der von ihm gegründeten Karlsbader Kurkapelle fungierte und eine Unmasse von Tanzmusik ins Leben gerufen hat, die an der Quelle — sein Sohn August wurde auch sein Nachfolger — wohl heute noch nicht ganz vergessen sein mag, irgendwie nachhaltig jedoch trotz all der von Labitzky unternommenen Konzertreisen nicht gewirkt und somit jedenfalls der Ursprünglichkeit entbehrt hat. Soweit meine Erinnerung, was das Hören wie das Spielen anlangt, zurückreicht (und das sind über 40 Jahre), ist mir, der ich allerdings nach Karlsbad zu reisen noch keine Veranlassung hatte, eine Labitzkysche Komposition noch nicht begegnet; ihre Wirkung kann also weder in die Breite noch in die Tiefe gegangen sein. Ganz anders der bedeutendste Repräsentant des Magyarentums in der deutschen Tanzmusik: Joseph Gungl (1810—1889), der wohl nur

Digitized by Google

deshalb nicht in die erste Reihe gekommen ist, weil diese von Lanner und Strauss bereits besetzt war und die unglückliche Vielschreiberei — der Fluch aller beliebten Tanz-Komponisten — ihn an der Konzentration seines hübschen und liebenswürdigen Talentes verhindert hat. Gleich sein erstes Werk der bekannte, heute noch nicht vergessene „Ungarische Marsch" mit seinen wuchtig einsetzenden Hauptthemen erwies sich als ein Treffer, und unter den über 300 Tänzen, die Gungl komponiert hat, befinden sich zum mindesten ein Paar Dutzend, die neu retouchiert (denn in Sachen der Instrumentation ist man heute doch anspruchsvoller geworden und verlangt mehr Gewürz) heute noch voll ihre Schuldigkeit tun würden. Ich denke dabei weniger an den vor 40 Jahren so viel gespielten „Oberländler" op. 31, der uns doch wohl allzu sentimental vorkommen würde, als an seine Walzer, von denen einige, wie z. B. „Träume auf dem Ocean", op. 80, „Immortellen", op. 82, „Schlesische Lieder", op. 73, „Klänge vom Delaware", op. 89, „Die Hydropathen", op. 149 voll Reiz und frischer Melodik sind. Was für ein reizvolles Bijou ist seine Polka-Mazurka „Blau-Veilchen" op. 172! Drei Themen, drei Treffer! Auch unter seinen spezifisch Ungarischen Tänzen „Zsambeki Czardas" op. 163, „Gruss ans Vaterland" op. 240, „Freudenklänge" op. 280 befinden sich reizvolle Melodieen, und ich bin überzeugt, dass eine sorgfältige Auswahl Gunglscher Tänze in einem nicht zu simplen Arrangement heute noch Sympathieen finden würde. Von kulturhistorischem Wert sind übrigens auch seine hübsch zusammengestellten Potpourris: „Preussische Parade", „Musikalische Erinnerungen", „Signale für die musikalische Welt", „Melodische Skizzen", „Aus der Mappe eines wandernden Musikanten", „Deutsche Lieder", „Tonmosaik", „Erzählungen aus der Musikwelt" u. s. w.; sie bekunden in geschmackvoller Form, woran unsere Eltern und Grosseltern Vergnügen gefunden haben. Ein wie gesunder Musikant Gungl war, geht am besten daraus hervor, dass er nur in sehr seltenen Fällen Opern- etc. Motive benutzt hat; er verliess sich auf seine Phantasie und oft war er dabei nicht verlassen. Im allgemeinen war übrigens energische, scharf ausgeprägte Rhythmik weniger seine Sache; in seinen Walzern herrscht weniger der feurige Rhythmus eines Strauss, als vielmehr das Ländlerartige, Liebenswürdige mit einem Stich ins Sentimentale, Schmachtende.

Ein anderer Tanz-Komponist ungarischen Ursprunges war Keler Béla, d. h. Albert Keler (1820—1882), der in den 1850er Jahren als Leiter der Kapellen von Gungl und Lanner tätig gewesen und in Wiesbaden gestorben ist. Keler, der s. Z. durch seine Auseinandersetzung mit Brahms bekannt geworden — einige der von Brahms „gesetzten" ungarischen Tänze sollten von Keler komponiert sein — hat nicht viel und das meiste erst in späteren Jahren geschaffen. Die weiteste Verbreitung hat sein

erst in Wiesbaden geschaffener Walzer, „Am schönen Rhein gedenk' ich dein!" op. 83 erlangt, der zwar hübsch „zusammengesetzt" ist, aber, von seinem glücklich erfundenen ersten Thema abgesehen, doch mit fremdem Kapital (Lorelei, Rheinweinlied) wirtschaftet und den indirekten Beweis liefert, dass Kelers melodische Ader nicht allzureichlich strömte. Über einen andern, vermutlich hier anzureihenden Komponisten irgend etwas Positives zu ermitteln, ist mir trotz aller Bemühungen nicht gelungen; ich meine Ivanovici, den Komponisten des weltbekannten Walzers „Donauwellen"; vermutlich ist er ein Kroate oder Slovene; aber, — wie gesagt: „Besondere Kennzeichen fehlen."

Böhmen und Schlesien ziehen in der Tonkunst nahezu denselben Strang; beide sind liederreich, mit einem Stich ins Sentimentale; beide produzieren viele und gute Geiger, bezw. Holzbläser. Für unsere Zwecke kommen, was Schlesien anlangt, zwei Persönlichkeiten in Frage, von denen die eine, nahezu weltbekannte, das Komponieren von Tanzmusik eigentlich nur im Nebenamt betrieben und sich in erster Reihe als Dirigent betätigt hat, während die andere, von Haus aus der Kapellmeistertätigkeit zugewendet, späterhin das Komponieren zur Hauptsache erhoben hat: es sind dies: Benjamin Bilse (1816—1902), der auf der Pariser Weltausstellung von 1867 seinen Ruf für Europa begründete, und Karl Faust (1825—1892). Dass Bilse, obwohl er ein halbes hundert, vorwiegend der Tanzmusik angehörende Werke komponiert hat, eine starke melodische Ader besessen hätte, wird sich nicht eben behaupten lassen; aber seine Tänze sind dadurch reizvoll geworden, dass er seinem virtuosen Orchester anspruchsvolle Aufgaben bieten musste und anderseits wusste, dass er allzeit ein grossstädtisches Publikum vor sich hatte. — Darum sind seine Tänze „Die Provinzialen" op. 12, die „Schlesischen Lieder" op. 20, „Die Fürstensteiner" op. 28, die „Königspolonaise" op. 26 auch heute noch von Wert, weniger allerdings durch ihre melodischen, als durch ihre harmonischen Reize. Sie repräsentieren eben gediegene Arbeit.

Bei Karl Faust, der erst Kapellmeister im 11. Infanterie-Regiment zu Breslau und dann städtischer Kapellmeister zu Waldenburg in Schlesien war, kann man leider recht deutlich merken, dass Überproduktion, Mangel an Selbstkritik und gediegener Schule auch den Tanz-Komponisten nachteilig beeinflussen müssen. So zweifellos es für uns ist, dass Faust ein in seinem Fach keineswegs gewöhnliches melodisches Talent besessen hat, so wenig lässt sich bestreiten, dass er ein höheres Ziel nicht erreicht hat, weil er sein Talent nicht in Selbstzucht genommen hat. Er liess sich eben gehen und blieb der gemütliche, von Trivialitäten nicht freie Schlesier. Faust hat über 400 Werke komponiert und hatte bereits an 100 veröffentlicht, als er mit dem Walzer „Märchen aus schöner Zeit" op. 96

Digitized by Google

zuerst in weiteren Kreisen Interesse erregte. Es wird das Anfang der 1860er Jahre gewesen sein. Es folgten dann in verhältnismässig kurzer Zeit einige Treffer, die sich beinahe sämtlich als ersten Ranges erwiesen. Der Marsch op. 101, der Walzer „Auf Flügeln der Nacht" op. 103, die ganz prachtvolle Polka-Mazurka „La Zingara" op. 104, die liebenswürdig anmutige Polka „Liesel und Gretel" op. 112, die nahezu Volkslied geworden ist, der Theresen-Walzer op. 126 u. s. w. Aber es stellte sich doch heraus, dass Faust seiner Phantasie zu viel zugemutet und seinen melodischen Reichtum überschätzt hatte. Bald trat an die Stelle der Inspiration die Routine und da auch die Instrumentation in den späteren Werken nicht über ein mittleres Niveau hinaus kam, kommt der anspruchsvollere Hörer, der die Musik als solche aufnehmen will, selten voll auf seine Rechnung. In Mendels musikalischem Konversations-Lexikon heisst es (1873): „Seine Tänze sind, namentlich in Norddeutschland, ihrer leicht fasslichen Melodik und Rhythmik wegen beliebt und populär. Mit den Tänzen Wiener Komponisten halten sie keinen Vergleich aus; denn es fehlt ihnen höhere Anmut, edlere Gestaltung und feinere pikante Harmonie." Das Urteil ist etwas streng; dass es ungerecht sei, kann ich bei aller Sympathie, die ich für Faust hege, nicht sagen.

Hier sei auch noch kurz eine Persönlichkeit erwähnt, die, zur norddeutschen Schule gehörend, eigentlich nur mit einem Werke in die weitere Öffentlichkeit gedrungen ist, mit diesem aber auch seiner Zeit (Mitte der 1860er Jahre) geradezu Furore gemacht hat: Albert Parlow, der Komponist der „Amboss-Polka" (Enclume). Die Komposition, die merkwürdiger Weise nicht einmal eine Werkzahl trägt, ist der Frau des französischen Marschalls Canrobert gewidmet und u. a. von der Kapelle des 34. Infanterie-Regiments, dessen Kapellmeister Parlow damals war, bei dem grossen Lyoner Festival vom Mai 1864 gespielt worden. Sie ist des Komponisten „grosser Treffer" und Beweis, dass eben „jeder einmal seinen jour du bonheur hat". Parlow, der aus Pommern stammte, liess sich durch den phänomenalen Erfolg dieser Bluette verleiten, die Laufbahn des Militär-Kapellmeisters aufzugeben und eine eigene Kapelle zu gründen; er hat auch mit dieser in Hamburg hübsche Erfolge erzielt; aber als Tanz-Komponist ist er über eine gewisse Durchschnitts-Routine nicht hinausgekommen. Seine Walzer „Erinnerungen an Wiesbaden" op. 138, „Coventgarden-Klänge" op. 147 u. s. w. sind sauber gearbeitet; man merkt ihnen an, dass der Komponist sich Mühe gegeben hat, etwas Solides zu bieten; auf eigentliche Originalität können sie jedoch keinen Anspruch erheben. Und so ist es zumeist mit dem, was norddeutsche Militär- und Civil-Kapellmeister, wie Fr. Zikoff, Albert Leutner, Gustav Heinsdorff, Theodor Michaelis (der Komponist der „Türkischen Scharwache") zusammengeschrieben haben; ab und

Digitized by Google

zu gelingt ihnen einmal eine einzelne Kleinigkeit; im ganzen aber fehlt doch die Ursprünglichkeit, und als Ganzes betrachtet liefern sie den wenig erfreulichen Beweis, dass auch der Tanz-Komponist, wenn er Saison-Erfolge überdauern will, der Selbstkritik und gewissenhaften Arbeit nicht entraten kann.

Man gestatte mir eine kleine Abschweifung, die den Beweis liefern soll, dass selbst der grösste unter den Tanzkomponisten, Johann Strauss' Sohn, diesem ehernen Gesetz unterworfen gewesen. Wenn wir als die Perlen unter dessen Tänzen „Morgenblätter" op. 279, „Persischer Marsch" op. 289, „Aus den Bergen" op. 292, „An der schönen blauen Donau" op. 314, „Lob der Frauen" op. 315, „Künstlerleben" op. 316, „Geschichten aus dem Wiener Wald" op. 325, „Wein, Weib und Gesang" op. 333, „Wiener Blut" op. 354 betrachten, so entstammen diese sämtlich den 1860er Jahren; vorher finden sich nur vereinzelt grosse Treffer, wie op. 117 „Annen-Polka", „Wellen und Wogen" op. 141, „Nachtfalter" op. 157.

Von dem, was zur Zeit die Wiener Tanzmusik repräsentiert, ist beim besten Willen nicht viel Aufhebens zu machen; die Herren Ziehrer, Kremser e tutti quanti verhalten sich schliesslich zur Dynastie Strauss doch nur, wie die Dellinger und Konsorten zu Offenbach: verdünnter Aufguss! Sie operieren im wesentlichen immer noch mit dem alten melodischen und rhythmischen Kapital, ohne zu bedenken, dass diese Münze längst Scheidemünze geworden ist. (Joseph Bayer kommt für mein Thema nicht in Frage, da er, ebenso wie Peter Ludwig Hertel, Balletkomponist ist, wenn auch seine Balletmusik, wie die Goldbergers, zumeist nur kachierte Tanzmusik ist.) Karl Ziehrer, der 1843 in Wien geboren ist und anfangs Militär-Kapellmeister war, bis er Ende der 1870er Jahre eine eigene Kapelle gründete, mit der er den äussersten Osten (bis nach Konstantinopel) besuchte, hat es innerhalb etwa 40 Jahren (sein Werk 1 erschien bereits 1863) auf über 400 Werke gebracht, von denen aber eigentlich nur der Walzer „Weaner Madeln" zu grösserer Verbreitung gelangt ist. Ziehrer komponiert leicht und flüssig, aber wahl- und kritiklos. Vielfach operiert er mit gegebenem Material, verarbeitet Volks- und Kunstlieder u. s. w. In der Einleitung eines Walzers hat er sogar das Larghetto aus Beethovens D-dur-Symphonie benutzt!! — In den letzten Jahren hat er sich der Operette zugewendet, ohne jedoch auf diesem Gebiet („Der schöne Rigo", „Der Landstreicher") nachhaltigere Erfolge zu erzielen.

Die französische Tanzmusik wird in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorwiegend durch Philippe Musard, in der zweiten durch Olivier Métra und Emile Waldteufel verkörpert. Von ersterem (1792 bis 1859) habe ich das Gefühl, dass er masslos überschätzt worden ist. Ganz abgesehen davon, dass er sich vorwiegend auf dem trivialen poesie-

Digitized by Google

losen, ja häufig direkt gemeinem Gebiet der Quadrille, dieses musikalischen Gassenjungen, angebaut hat, waren diese Quadrillen zum grössten Teil nicht einmal Originalmusik, sondern zumeist, wie das damals des Landes so der Brauch war, nach Opernmotiven von Adam, Auber, Halévy u. s. w. zusammengesetzt, also richtige musikalische Flickschusterarbeit. Als Dirigent hat er vielfach mit Massenwirkungen und Excentrizitäten gewirkt. Wenn wir u. a. lesen, dass er bei den Bällen der Pariser Oper mit einem Orchester von 48 Violinen, 14 Cornets à piston und 12 Trompeten gewirtschaftet hat, erkennt der Feinfühlige zur Genüge, wess Geistes Kind er gewesen ist. Weit höher in künstlerischer Beziehung steht Métra (1830 bis 1889), der ja auch heute in Deutschland noch nicht vergessen ist. Métra hat zunächst etwas Solides gelernt (er war ein Schüler von Ambroise Thomas), hat aber auch wirklich melodische Triebkraft besessen und von anderen Tanzkomponisten das Gute in sich aufgenommen. Er war auch ein gewählter Harmoniker und wenn Walzer wie „L'Espérance", „Sérenade Espagnole" und namentlich „Les Roses", der in Millionen von Exemplaren verbreitet sein soll, heute noch, obwohl an 40 Jahre alt, fast voll wirken, so verdanken sie das eben ihrer Vereinigung melodischer und harmonischer Reize sowie ihrer sauberen geschmackvollen Arbeit.

Bei dem dritten der Genannten, Emile Waldteufel, verlohnt sich umsomehr, etwas ausführlicher zu verweilen, als er nicht nur nach Johann Strauss' Sohn der bedeutendste lebende Tanz-Komponist der Gegenwart ist (obwohl er sich bereits ausgeschrieben hat), sondern auch, wenngleich jetzt bereits ein Mann in den 60er Jahren, eine hinsichtlich seiner persönlichen Verhältnisse in den weitesten Kreisen unbekannte Persönlichkeit geblieben ist. Weder die in den 1870er Jahren erschienene Pouginsche Ergänzung zu dem grossen Fétisschen Musik-Lexikon noch das Riemannsche Musik-Lexikon, das über Musard und Métra Langes und Breites zu melden weiss und so vielen Nichtigkeiten bereitwillig Aufnahme gewährt, weiss über Waldteufel eine Zeile zu berichten. Warum? Die Götter mögen's wissen!

Wie so viele später berühmt gewordenen französischen Komponisten (es sei nur an Ambroise Thomas erinnert), ist auch Waldteufel ein Elsasser Kind. Er wurde 1837 zu Strassburg geboren, hat, nahezu selbstverständlich, seine Studien auf dem Pariser Konservatorium gemacht, sich früh der Tanzmusik zugewendet und ist unter Napoleon III. Kapellmeister der Hofbälle und (seit 1865) Hofpianist der Kaiserin Eugenie gewesen. Diese hat er nicht nur nach Compiègne, sondern auch nach Biarritz, dem berühmten Seebad an der spanischen Grenze, begleitet und hier hat er wohl jene rhythmisch und melodisch gleich pikanten und reizvollen Elemente in sich aufgenommen, die sich späterhin in seinen Walzern — ich erinnere nur an „Estudiantina", „Dolorès", „L'Espana", — so effektvoll

Digitized by Google

geltend machten. 1885 hat Waldteufel, der im allgemeinen nicht viel aus Frankreich herausgekommen ist, sich mit grossartigem Erfolg in Covent Garden zu London, 1889 in Berlin hören lassen, und damals hat der Verfasser dieser Skizze ihn — selbstverständlich dirigierte er eigene Kompositionen — auch dirigieren gesehen. Ein jovialer Herr im mittleren Alter, ohne die albernen Mätzchen, die Musard anzuwenden pflegte, dirigierte er mit diskreten Bewegungen und einem leisen Wiegen des Oberkörpers seine weltberühmten „Pâtineurs". Auch bei Waldteufel liegen die Haupttreffer chronologisch dicht bei einander. „Mon rêve" ist op. 151, „Les Sirènes" op. 154, „Dolorès" op. 170, „Les Pâtineurs" op. 183, „L'Estudiantina" op. 191, L'España op. 236. Was, wie ich glaube, den Waldteufelschen Walzern ihre eigenartige Physiognomie verliehen hat, das ist die Vereinigung französischer, deutscher und spanischer melodischer Elemente, mit denen sie durchtränkt sind (das Hauptthema der „Schlittschuhläufer" ist entschieden von einem geschrieben, der Strausssche Walzer kannte und schätzte), ihre sorgfältige Instrumentation und harmonisch gewürzte Zutat. Darum interessieren sie auch den Fachmann nachhaltig. Von französischen Talenten zweiten Ranges seien noch Ernest Gillet (geb. 1856), der durch seinen graziösen Salon-Walzer „Loin du Bal" bekannt geworden, und Louis Desormes (1841—1898) genannt. Beide in der Erfindung schwach, aber stark in der Fähigkeit einen kleinen Gedanken pikant aufzuputzen und für die Ansprüche der grossen Masse schmackhaft zu machen.

Kurze Erwähnung verdient auch nur Hans Christian Lumbye (1810—1874), der, von seinen dänischen Landsleuten der „nordische Strauss" genannt, sich im besten Falle doch zu diesem nur verhalten hat, wie etwa Gade zu Mendelssohn: abgeleitete Musik.

An einer heutzutage völlig verschollenen Persönlichkeit möchte ich aber doch nicht ohne ein paar Worte vorübergehen, schon um den Nachweis zu liefern, wie rasch und gründlich die Mode ihre Lieblinge vergisst. Ich meine Daniel Godfrey, den Komponisten des vor etwa 30 Jahren weltberühmten Walzers: „Les Gardes de la Reine". Vermutlich war er ein Engländer, wenigstens hat er in London gelebt, und wenn ich nicht irre, hat der erwähnte Walzer, der sich Jahrzehnte hindurch im Repertoire unserer — Cirkusmusiken gehalten hat, auch einen englischen Titel: „The horses of the queen". Diese Godfreyschen Walzer — noch ein zweiter, Mabel-Walzer, war seiner Zeit stark en vogue — strotzten von üppiger Melodik und waren so populär, dass ihnen sogar Worte bezw. Texte untergelegt worden sind. Charakteristisch für ihre Melodik ist, dass diese nicht dem Streichorchester, sondern dem sentimentalen „schmelzenden" Cornet-à-Piston in den Mund gelegt war. Das scheint mir eben auf den englischen Ursprung

Digitized by Google

hinzuweisen. Des Sängers Namen aber meldete kein Lied, kein Lexikon; er soll 1822 geboren worden sein. Ob er noch lebt; wann und wo er gestorben ist, chi lo sà; auch die Verleger (B. Schotts Söhne in Mainz) wussten mir nicht Bescheid zu sagen. Von der Beschäftigung mit dem, was gegenwärtig auf diesem Gebiete im Vordergrund des „Interesses" steht, wir denken dabei in erster Linie etwa an die Namen v. Blon, Einödshöfer, Eilenberg, Paul Lincke, I. J. Sousa, S. Translateur und Vollstedt — glauben wir zunächst Abstand nehmen zu sollen, nicht nur, weil wir eine eigenartige Physiognomie unter den Genannten zu entdecken nicht vermögen, sondern auch, weil diese in ihrem noch nicht abgeschlossenen Werdeprozess eben als Kinder des zwanzigsten Jahrhunderts zu betrachten sind. Dass sie uns in absehbarer Zeit sonderlich Interessantes oder gar positiv Neues zu sagen haben werden, möchten wir auf Grund seitheriger Bekanntschaft nicht annehmen. Ihre Melodik erscheint uns — es sind eben Kinder ihrer Zeit — stark abgeleiteter Natur; dagegen soll bereitwillig zugestanden werden, dass die moderne Tanzmusik in rhythmischer und harmonischer Beziehung interessanter und reizvoller geworden ist, wie die einer früheren Generation. Es hängt das nicht zum wenigsten damit zusammen, dass die verbesserten Verkehrsverhältnisse Einflüsse (slavische wie romanische) auftauchen lassen, von denen unsere Grosseltern sich nichts träumen liessen. Rhythmische Verschiebungen beispielsweise, wie sie sich in dem pikanten Walzer „Über den Wellen" von Rosas vorfinden, können als das Produkt neuester Zeit betrachtet werden, und wenn die Gegenwart, wo man sich früher mit der Terz begnügte, zum Dreiklang greift oder noch schwereres Geschütz auffahren lässt, so klingt das natürlich unserm verwöhnten Ohr besser; festzuhalten ist aber doch, dass damit schliesslich nicht der Inhalt, sondern nur die Form besser geworden ist. Wieweit sich zur neuen Form neuer Geist gesellen wird, muss die Zukunft lehren. Qui vivra, verra. Ich gestattete mir schon, im Beginn dieser Skizze darauf hinzuweisen, dass vieles von dem, was vor 50 und mehr Jahren auf diesem Gebiet zugkräftig gewesen ist, die Mühe einer Neubearbeitung wohl lohnen würde. Man braucht dabei auch die Diskretion nicht zu übertreiben. Unter den vier bis fünf Teilen eines Walzers, die ja doch nur sehr selten durch ein wirklich inneres Band zusammengehalten sind, finden sich nur ganz ausnahmsweise auch ebensoviel Treffer. Man nehme also das Gute, wo man es findet (selbstverständlich auf dem Wege, den das Gesetz als zugängig bezeichnet), statte es den Ansprüchen der Gegenwart gemäss aus, d. h. instrumentiere es neu und sorgfältig, eliminiere die minderwertigen, veralteten und reizlosen Teile und man wird bald merken, welch reizvolle und noch lange wirksame Walzer-Suiten sich durch ein derartiges abkürzendes Verfahren zusammenstellen lassen.

Digitized by Google

ZUR ERINNERUNG AN FERDINAND DAVID

von Dr. Wilhelm Altmann-Friedenau-Berlin

Am 19. Juli sind 30 Jahre verflossen, seitdem der Tod der langen und reichgesegneten Künstlertätigkeit Ferdinand Davids ein plötzliches Ende bereitet hat. Wenn auch sein Name noch auf fast unzähligen Ausgaben von klassischen Violinwerken prangt und noch geraume Zeit prangen wird,*) so weiss unsere heutige Generation schon nicht mehr viel von dem einst hochgefeierten und allgemein bekannten Leipziger Konzertmeister und Konservatoriumslehrer, dem treuen Freunde Mendelssohns. Eine kurze Skizze seines Lebens und seiner Wirksamkeit dürfte daher wohl gerechtfertigt erscheinen.

Als Sohn eines nicht unbemittelten Kaufmanns wurde David in Hamburg am 19. Januar 1810 geboren; schon früh zeigte sich bei ihm eine grosse Beanlagung für Zeichnen und Musik; während er die erstere Kunst nur nebenbei, jedoch bis an sein Lebensende, betrieb, widmete er sich der Tonkunst und speziell dem Violinspiel mit solchem Feuereifer, dass er bereits mit dreizehn Jahren in seiner Vaterstadt nichts mehr lernen konnte; er empfing dann in Kassel zwei Jahre lang den Unterricht Spohrs, der damals unstreitig der berühmteste deutsche Geiger und Geigenlehrer war und studierte die theoretischen Fächer bei Moritz Hauptmann, mit dem er später vereint am Leipziger Konservatorium wirken sollte. Von beiden Lehrern mit den besten Zeugnissen entlassen, unternahm er 1826 mit seiner Schwester Luise, der später als Madame Dulken hochgefeierten Klavierspielerin († 1850) eine grössere Konzertreise. Beziehungen, die er zur Familie Mendelssohn,**) namentlich zu dem wenig älteren, damals schon berühmten Felix Mendelssohn hatte, bewogen ihn, sich 1827 in Berlin als Lehrer seines Instruments niederzulassen; zugleich nahm er eine Stelle im Orchester des Königsstädtischen Theaters, wo damals auch Julius Rietz als Violoncellist wirkte, an, da sein Wunsch, ins Hofopernorchester einzutreten, sich nicht realisieren liess, indem alle dort frei werdenden Geigerstellen in der Regel mit Schülern des Konzertmeisters Möser besetzt wurden. Soviel Anregung er auch im Mendelssohnschen Hause empfing, so genügte ihm seine Berliner Stellung vor allem wegen der am Theater gepflegten seichten Musik nicht; gern folgte er daher 1829 einem Ruf als Führer des Privatstreichquartetts des reichen livländischen Barons von Liphardt nach Dorpat, von wo aus er mehrmals Konzertreisen ins Innere von Russland unternahm.

Als Mendelssohn 1835 die Leitung der berühmten Gewandhauskonzerte in Leipzig übernommen hatte, fügte es sich, dass der dortige Konzertmeister, der einst hochberühmte Heinrich August Matthäi, durch Krankheit dienstunfähig wurde; da

*) Manche Davidsche Ausgabe ist jetzt freilich schon durch andere ersetzt, so z. B. die der Beethovenschen Violinsonaten und Streichquartette in der Edition Peters.

**) Vgl. Julius Eckardt, Ferdinand David und die Familie Mendelssohn.

Digitized by Google

David sich durch ein sehr gelungenes Probespiel empfahl und gleichzeitig von Mendelssohn sehr gewünscht wurde, erhielt er zum 1. März 1836 die Leipziger Konzertmeisterstelle, mit der nicht bloss der Gewandhausdienst, sondern auch der Dienst im Stadttheater und in der Kirche verbunden war. Diesen nicht leichten Posten hat David bis an sein Lebensende, also mehr als 36 Jahre lang, mit einem seltenen Pflichteifer und grösster Hingebung ausgefüllt; er soll das Ideal eines Vorgeigers gewesen sein, es oft besser verstanden haben, dem Orchester die Absichten des Dirigenten zu vermitteln als dieser selbst; unermüdlich sorgte er auch durch genaue Bezeichnung des Fingersatzes und der Stricharten in den Streichstimmen dafür, dass diese mit einer früher nie erreichten Gleichmässigkeit ausgeführt werden konnten; auch änderte er Stellen in den Bläserstimmen entsprechend der fortgeschrittenen Leistungsfähigkeit der Instrumente ab, kurz er war für den Dirigenten unentbehrlich*); nicht selten vertrat er diesen auch; sein Dirigiertalent soll sich freilich am besten während seiner Leitung der Singakademie in den Jahren 1847—1850 bewährt haben.

In Leipzig trat er natürlich auch sehr häufig als Solist auf: er machte erst das Beethovensche Konzert populär, für ihn und unter seiner Mitwirkung schrieb Mendelssohn sein Violinkonzert. Von Leipzig aus unternahm David 1839 und 1841 zwei sehr erfolgreiche Konzertreisen nach England, und namentlich in den 50er und 60er Jahren folgte er zahlreichen Konzerteinladungen in Deutschland: neben geigerischen Grössen wie Paganini, Spohr, Ernst, Molique, Laub wusste er sich erfolgreich zu behaupten; mit einem sehr lebhaften, vielleicht mehr äusserlichen als innerlichen Temperament und einem eminenten Kunstverstand war bei ihm trotz aller Gediegenheit seines Spiels doch namentlich in seinen späteren Jahren eine unverkennbare Neigung zu geistreichen Effekthaschereien verbunden; verhältnismässig am wenigsten soll dies bei seinem Quartettspiel, das meist in jeder Hinsicht vollendet war, hervorgetreten sein. Für ihn charakteristisch ist die Vermengung der verschiedenartigen Manieren des Violinspiels: bei ihm verschmolz sich die Spielweise Spohrs mit der Paganinis, de Bériots und Vieuxtemps', und auf diese Weise wurde er der Begründer der modernen Geigerschule.

Sein grosses Lehrtalent kam erst zur rechten Geltung, als ihm die Ausbildung der Geiger auf dem durch Mendelssohn 1843 begründeten Leipziger Konservatorium übertragen wurde: er hat sein gutes Teil mit beigetragen, dieser Anstalt ihren europäischen Ruf zu gewinnen und zu erhalten; wie seit der Gründung der Berliner Hochschule allenthalben in Orchestern die Schüler Joachims an erster Stelle sitzen, so gab es früher kaum ein Orchester, in dem nicht ein Schüler Davids Konzertmeister war. Nur einige seiner berühmtesten Schüler mögen hier genannt sein: Joachim, Wilhelmj, Robert Heckmann, Friedrich Hermann, Arno Hilf, Engelbert Röntgen, Abel, Schradiek, Hegar, Felix Meyer, Japha, Naret-Koning. David soll auch ein geradezu idealer Lehrer**) gewesen sein und es besonders verstanden haben, jeden Schüler individuell zu behandeln. Sein grosses Lehrtalent erhellt auch aus den zahlreichen Ausgaben von älteren Violinetuden und Konzerten; mustergültig ist besonders seine

*) Dies hat auch Wagner gelegentlich seines Konzerts im Jahre 1862 anerkannt. Wie mit Mendelssohn verband innige Freundschaft David mit den späteren Dirigenten der Gewandhauskonzerte Gade, Julius Rietz und Karl Reinecke, während zwischen den Theaterkapellmeistern und David bisweilen kleine Reibereien vorfielen.

**) Vergl. den schönen Nachruf Wilhelmjs im „Musikalischen Wochenblatt" Jahrg. 1873; nicht immer gerecht erscheint mir dagegen die Beurteilung, die Wasielewski in seinem bekannten Buche „Die Violine und ihre Meister" David zu teil werden lässt.

Digitized by Google

Ausgabe der Bachschen Solo-Sonaten und der Paganinischen Capricen, welche beide so verschiedenartigen Werke er erst der Geigerwelt erschlossen hat; nicht einwandfrei ist dagegen seine mitunter recht freie Behandlung der Originale in seiner „Hohen Schule des Violinspiels", in der sich auch wenig stilgerechte Kadenzen vorfinden. Mustergültig ist dagegen wieder seine Violinschule (1863/4), in der er jedes Raisonnement vermieden und sich auf das rein Technische beschränkt hat; namentlich die Abschnitte über die Stricharten, die Doppelgriffe und das Flageolett werden noch lange ihre Unentbehrlichkeit für jeden nach höchster technischer Ausbildung strebenden Geiger behaupten.

Dass ein so hervorragender Künstler und Pädagog wie David nicht nur in musikalischen Kreisen sich allgemeiner Achtung und Verehrung erfreut hat, dass er in der Pleissestadt zu den Berühmtheiten gerechnet worden ist, darf um so weniger wundern, als er auch als Mensch eine überaus sympathische Erscheinung war. Sein Interessenkreis ging übrigens weit über den der meisten ausübenden Künstler hinaus: ausser den bildenden Künsten beschäftigten ihn vornehmlich politische und geographische Probleme; mit grossem Eifer verfolgte er auch die Erscheinungen der schönen Literatur: so erfreute er sich in seinen letzten Lebensjahren noch besonders an den ersten Bänden von Freytags „Ahnen". Auch war er ein ausgezeichneter Gesellschafter, voll launiger Einfälle und Schnurren, sein Haus, in dem seit 1836 eine Tochter seines ehemaligen Dorpater Brotherrn eine fröhliche Kinderschar erzog, eine gern aufgesuchte gastliche Stätte, ein Mittelpunkt im künstlerischen und geselligen Leben Leipzigs. Unter diesen Umständen war es zu verstehen, dass er lockenden Anerbietungen, nach Dresden, Köln und Petersburg überzusiedeln, keine Folge leistete. Blieben ihm in seinen letzten Lebensjahren auch Anfeindungen nicht erspart, fühlte er sich später, nachdem der Tod in seinem Freundeskreise eine reiche Ernte gehalten hatte, auch manchmal etwas vereinsamt und war er vielleicht trotz seines Eintretens für neu auftauchende Talente mehr als gut ein „laudator temporis acti", so blieb ihm bis zuletzt die Gunst der leitenden Leipziger Kreise treu. Als ihm im Jahre 1872 Krankheit den Gedanken nahe legte, von seinen Ämtern zurückzutreten, wurde ihm dies nicht bewilligt, das Wiedererscheinen des Genesenen am Pulte mit Jubel begrüsst. Als er dann in der Schweiz Kräftigung für die Strapazen des Winters suchen wollte, machte auf einer Partie ein Herzschlag seinem Leben am 19. Juli 1873 in der Nähe von Klosters ein rasches Ende. Seine Beisetzung in Leipzig gestaltete sich zu einer grossartigen Totenfeier.

Unser Bild von Ferdinand David wäre ein unvollständiges, wenn wir seiner Wirksamkeit als Komponisten nicht noch gedächten. Von dem halben Hundert Werken, die im Druck vorliegen*), wird sich nicht allzu viel in die Zukunft hinüberretten, schon die Gegenwart ist über den einst viel gespielten Komponisten David ziemlich zur Tagesordnung übergegangen. Eigenart findet sich bei ihm kaum, dagegen Formgewandtheit und ansprechende Melodik; er lässt sich hauptsächlich von Spohr, Mendelssohn und Schumann, aber auch von Bériot und Vieuxtemps beeinflussen. Seine Kompositionen sind zum grossen Teil virtuose Konzertstücke**) für die Vio-

*) Vergl. auch La Mara, Musikalische Studienköpfe Bd. 3. — Op. 1 Davids ist nicht erschienen.

**) Conzertino op. 3; Konzerte op. 10, 14, 17, 23 und 35; Variationen op. 2, 5 (Je suis le petit tambour; noch immer sehr beliebt), 6 („roter Sarafan", desgl.), 11 (Thema von Mozart), 13, 15 (Lob der Tränen), 18, 19 und 21; op. 7 Introduction, Adagio und Rondo brillant; op. 16 Andante und Scherzo capriccioso; op. 22 Konzertpolonaise (darin zweimal der 5/4 Takt!). Sämtlich mit Orchester.

line,*) die als Übungsmaterial**) für springenden Bogen, Arpeggien, Tremolo, überhaupt für die Bogentechnik auch heute noch sehr gut zu verwenden sind; in der Öffentlichkeit sind höchstens noch das Konzertino op. 3 und das fünfte Konzert zu gebrauchen. David selbst hat dies erkannt, als er einstmals sagte: „Von Konzerten halten sich nur die Sachen allerersten Ranges; die Stücke dieser Gattung enthalten notwendigerweise das jeder Epoche eigentümliche Passagenwerk, und dieses unterliegt — in kürzerer oder längerer Frist — einem Veralten, über das allein der höchste musikalische Ideengehalt hinweghelfen kann. Weil dem so ist, spielt die jüngere Generation meine Konzerte schon jetzt nicht mehr." David hatte überhaupt einen zu grossen Kunstverstand, um sich über seine Kompositionsfähigkeit auf die Dauer zu täuschen; so hat er seine komische Oper „Hans Wacht" (1852) nach ihrer Aufführung gleich zurückgezogen, zwei im Gewandhaus (1841 und 48) aufgeführte Symphonieen***) nicht erscheinen lassen, von seinen Streichquartetten auch nur ein einziges, das gar nicht üble, stark von Schumann beeinflusste in a-moll op. 32, veröffentlicht. Auch sein Sextett für drei Violinen, Bratsche und zwei Violoncelle, op. 36 in G-dur, kann sich hören lassen, trotz mancher opernhaften Stelle und des reichlich süsslichen Adagio, und trotzdem es auf den äusseren Effekt hin gearbeitet ist. Am glücklichsten hat sich David in kleineren Formen, in sogenannten Charakterstücken oder Liedern†) ohne Worte für Violine mit Klavierbegleitung bewegt; für die Geschmacksbildung der heranwachsenden Jugend werden die „Bunte Reihe" op. 30, die der übrigens mit David befreundete Liszt sogar für Klavier zu zwei Händen übertragen hat, die „Nachklänge" op. 41, „Aus der Ferienzeit" op. 46—50 noch lange ihren Wert behalten; manches prächtige Stück††) findet sich auch in den „Salonstücken" op. 24 und 28, sowie in den „Kammerstücken" op. 36. Endlich sei noch der Suite op. 43 für Violine allein gedacht, in der David mit grossem Glück den Stil der alten Solosonaten nachgeahmt hat.

---

*) Für Bassposaune hat David das Concertino op. 4, für Fagott, bezw. Bratsche das op. 12 geschrieben; für Clarinette und Orchester die Variationen op. 8 (Sehnsuchtswalzer); für Violoncell und Klavier die sieben Stücke op. 34, für Klavier zu vier Händen die vier Märsche op. 37.

**) Folgende Etudenwerke hat David veröffentlicht: die sechs Capricen op. 9, die sechs Capricen op. 20 (auch mit Klavierbegleitung); op. 39 Dur und Moll. 25 Etuden, Capricen und Charakterstücke in allen Tonarten für die Violine allein oder mit Pianofortebegleitung zur höheren Ausbildung in der Technik und dem Vortrage (darin das berühmte „Am Springbrunnen"), op. 44 und 45. Zur Violinschule (24 bezw. 18 Etuden mit Begleitung einer zweiten Violine ad lib.). Auch seine feinsinnige Übertragung der Klavierstudien op. 70 von Moscheles für Violine sei hier erwähnt.

***) Für Orchester erschien von ihm nur der Festmarsch op. 42 zur Feier der goldenen Hochzeit König Johanns von Sachsen.

†) Die Lieder für eine Singstimme mit Klavier op. 26, 27, 29 und 31 sind belanglos; besser der Psalm op. 33 „Mein Aug' erheb' ich" für zwei Soprane mit Pianoforte.

††) In diesen Zusammenhang gehören auch op. 25 Salonduett über ein Lied von E. Haase und op. 40 Trois impromptus en forme de valse für Violine und Klavier.

Digitized by Google

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

260. Kurt Söhlke: Sebastian Bach in Arnstadt. Verlag: B. Behr, Berlin.
261. Hans Joachim Moser: Heinrich Schütz. Sein Leben und seine Werke. Verlag: Bärenreiter-Verlag, Kassel, Leipzig, Basel.
270. L. Gerlach: August Klughardt, sein Leben und seine Werke. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig.
271. La Mara: Musikalische Studienköpfe. Fünfter Band: **Die Franzosen.** Neue, durchgesehene Ausgabe. Siebte, durchgesehene Auflage. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
272. Hugo Riemann: Anleitung zum Partiturspiel. Verlag: Max Hesse, Berlin.

273. Hugo Riemann: Katechismus der Orchesterführung. Ebenda.

260. Wer Söhlkes Musikerzeugnisbücher gelesen hat, wird wieder nach sehr kurzer Erholungszeit zu diesem Büchlein greifen und es nicht enttäuscht aus der Hand legen. Denn die Epheuie, die hier zur Rede Leben erhebt weil — wir wissen einen Familienzug, der sich durch alle Söhlkeschen Bücher zieht, — ist ein Bach-Enthusiast, der seiner Begeisterung so überschwänglich, auch klingt, daß er erstens selbstverständlich seine Verehrung und Bewunderung auch Mitlebenden — ist sie so begeisterungsvoll Bewies sie sich doch schon in Arnstadt — zuteil werden läßt, zweitens aber auch, daß er, wie es sich gehört, sich an seinen Gegenstand begeistert. Schlöß und sprudelnden Stil bedeutet dem sich Lesen sich dem Eindruck der anregenden und doch von ruhiger Leidenschaft getragenen Figuren, die aus der Novelle aufsteigen, nicht entziehen können.

260. Das Buch ist schon als Werbungs- zum Volksmusikgedanke von Wert. Dieser Wert wird noch dadurch erhöht, daß es sich nicht nur mit Bach, sondern auch mit den romantischen Wirkungen der einzelnen Werke des Künstlers, besonders den geistlichen Vertrauen einer möglichst genauen Charakteristik von rein Menschlichem und endlich durch eine Fülle von Illustrationen, Faksimiles, Porträts, Bildern der Schauplätze, Bachs Leben. Das stellt gut und setzen genau die Gewichte von Originalnoten vom Arnstädtischen in reproduziert; und das ihre einem Buch, das im Historisch auf die angewandte Verwendung Bedeutung Volksmusik tun zur rechten Zeit kommt, war schon um Ihrer Vorzüge Stücke es vorbereiten, den künstlerischen Charakter Volksmusik von Hintergrund seiner Bach-Forschung, Bach-Kritik, Bach-Deutung, Bach-Verehrung, Bach-Liebe, Bach-Begeisterung Tgenart und Aenart, was die breite von der Masse des seinen Lebenszweig begründeten romantischen und künstlerischen Tgegenwarten, gewonnene werden.

270. Das Buch ist schon als Werbungs- zum Volksmusikgedanke von Wert. Dieser Wert wird noch dadurch erhöht, daß es sich nicht nur mit Bach, sondern auch mit den romantischen Wirkungen der einzelnen Werke des Künstlers, besonders den geistlichen Vertrauen einer möglichst genauen Charakteristik von rein Menschlichem und endlich durch eine Fülle von Illustrationen, Faksimiles, Porträts, Bildern der Schauplätze, Bachs Leben. Das stellt gut und setzen genau die Gewichte von Originalnoten vom Arnstädtischen in reproduziert; und das ihre einem Buch, das im Historisch auf die angewandte Verwendung Bedeutung Volksmusik tun zur rechten Zeit kommt, war schon um Ihrer Vorzüge Stücke es vorbereiten, den künstlerischen Charakter Volksmusik von Hintergrund seiner Bach-Forschung, Bach-Kritik, Bach-Deutung, Bach-Verehrung, Bach-Liebe, Bach-Begeisterung Tgenart und Aenart, was die breite von der Masse des seinen Lebenszweig begründeten romantischen und künstlerischen Tgegenwarten, gewonnene werden.

271. Das Buch ist schon als Werbungs- zum Volksmusikgedanke von Wert. Dieser Wert wird noch dadurch erhöht, daß es sich nicht nur mit Bach, sondern auch mit den romantischen Wirkungen der einzelnen Werke des Künstlers, besonders den geistlichen Vertrauen einer möglichst genauen Charakteristik von rein Menschlichem und endlich durch eine Fülle von Illustrationen, Faksimiles, Porträts, Bildern der Schauplätze, Bachs Leben. Das stellt gut und setzen genau die Gewichte von Originalnoten vom Arnstädtischen in reproduziert; und das ihre einem Buch, das im Historisch auf die angewandte Verwendung Bedeutung Volksmusik tun zur rechten Zeit kommt, war schon um Ihrer Vorzüge Stücke es vorbereiten, den künstlerischen Charakter Volksmusik von Hintergrund seiner Bach-Forschung, Bach-Kritik, Bach-Deutung, Bach-Verehrung, Bach-Liebe, Bach-Begeisterung Tgenart und Aenart, was die breite von der Masse des seinen Lebenszweig begründeten romantischen und künstlerischen Tgegenwarten, gewonnene werden.

272. Das Buch ist schon als Werbungs- zum Volksmusikgedanke von Wert. Dieser Wert wird noch dadurch erhöht, daß es sich nicht nur mit Bach, sondern auch mit den romantischen Wirkungen der einzelnen Werke des Künstlers, besonders den geistlichen Vertrauen einer möglichst genauen Charakteristik von rein Menschlichem und endlich durch eine Fülle von Illustrationen, Faksimiles, Porträts, Bildern der Schauplätze, Bachs Leben. Das stellt gut und setzen genau die Gewichte von Originalnoten vom Arnstädtischen in reproduziert; und das ihre einem Buch, das im Historisch auf die angewandte Verwendung Bedeutung Volksmusik tun zur rechten Zeit kommt, war schon um Ihrer Vorzüge Stücke es vorbereiten, den künstlerischen Charakter Volksmusik von Hintergrund seiner Bach-Forschung, Bach-Kritik, Bach-Deutung, Bach-Verehrung, Bach-Liebe, Bach-Begeisterung Tgenart und Aenart, was die breite von der Masse des seinen Lebenszweig begründeten romantischen und künstlerischen Tgegenwarten, gewonnene werden.

Google

wäre. Diese uferlose Begeisterung, das Bestreben, jedem Werk Klughardts eine Bedeutung abzugewinnen, giebt dem Buch etwas Überhaltenes, Verschwommenes. Zahlreiche energische Striche und etwas weniger Angst vor dem „Zu wenig sagen" bedeutete mehr und trüge Charakter in die Schrift.

271. Die „Studienköpfe" der Verfasserin geniessen längst den Ruf, flott und graziös geschriebener biographischer Abrisse, die besonders den Ansprüchen solcher Leser entgegenkommen, denen es um eine über den Durchschnitt des Dilettantismus hinausgehende Vertiefung ihres Wissens zu tun ist. Der vorliegende Band enthält 24 Porträts, unter denen sich, von Clara Schumann ausgehend, auch künstlerische Erscheinungen der letzten Jahre befinden, so z. B. Ernestine Schumann-Heink, Ellen Gulbranson u. a. Dass sich in dem Viertelhundert meist reproduktiver Künstlerinnen auch solche befinden, deren begeisterte Schilderung in uns nicht mehr die richtige Resonanz finden kann, ist begreiflich. Überhaupt ist das Bemühen, allen diesen widerstrebenden Individualitäten gerecht zu werden, von einer begreiflichen Neigung zum Flachanerkennenden, Schönrednerischen begleitet. Alles in allem: ein mit warmer Hingabe geschriebenes Frauenbuch, das auf dem Büchertisch musikkundiger Damen seine sicherste Heimstätte finden wird. Hermann Teibler.

272. Aus einer Partitur für Orchester, Streichquartett und andere Instrumente oder auch für Gesang einen Klavierauszug zu improvisieren ist eine Kunst, die jedem Musiker, ja auch dem strebsamen Dilettanten wohl ansteht und mannigfachen Nutzen bringt, die aber auch gelernt und geübt sein will. Darum wird Hugo Riemanns ebenso gründliche, als schlichte, kurzgefasste Anleitung dazu vielen willkommen sein. Das Schriftchen behandelt 1. die notengetreue Wiedergabe mehrstimmiger Sätze, 2. die einfachen Formen der Umlegung, illustriert durch Mozarts Streichquartett in D-dur, 3. den Ersatz für Orchesterwirkungen. Auch hier sind die ganz aus der Praxis herausgewachsenen Regeln durch ausführliche Notenbeispiele erläutert und erhält der Leser allerlei Winke und Kunstgriffe zur Vereinfachung und klaviermässigen Umgestaltung des Orchestersatzes.

273. Ein weniger dringendes Bedürfnis scheint Riemanns Katechismus der Orchestrierung zu sein, da ein tüchtiger Orchesterkomponist ja mehr lernen muss und zu viel umfassenderen Studien veranlasst ist, als ein kleiner Katechismus ihm bieten kann. Aber das Büchlein ist ja für Anfänger geschrieben und ist als Pendant zu dem vorerwähnten Katechismus auch für den nicht komponierenden Musiker und Dilettanten von Wert, indem es nicht bloss eine recht praktische Unterweisung in den Anfangsgründen und Elementen der Instrumentationskunst bietet, sondern dem Schüler einen klaren Einblick in die Zusammensetzung des Orchesters und die verschiedenen Orchestereffekte gewährt und ihn so rückwirkend wieder in der Kunst des Partiturspiels fördern wird. Das Büchlein behandelt 1. die Instrumentation für Streichorchester, 2. für volles Orchester, wobei passend gewählte Sonaten von Haydn zum Muster dienen. Riemann hält scharf auseinander das Instrumentierungsideal der Klassiker und das romantische Ideal, bei welchem das koloristische Element vollends ganz zum Durchbruch kommt und es sich vorwiegend um tonmalerische Effekte handelt. Er warnt vor der Gefahr des zu starken Zurücktretenlassens der Zeichnung gegen die Farbe und überhaupt der einseitigen Ausbeutung der elementaren Faktoren mit Hintansetzung der formgebenden Prinzipien. Fein ist die Bemerkung, dass der Ausdruck der Bläser mehr als ein Reden, Verkünden und offenes Aussprechen, derjenige der Streichinstrumente dagegen mehr als ein Abbild des innersten Empfindens, der geheimsten Regungen der Seele, ein innerliches Schauen, Ahnen und Denken erscheine.

Dr. A. Schüz.

Digitized by Google

MUSIKALIEN

274. **Ermanno Wolf-Ferrari:** Das neue Leben (vita nuova). Verlag: Daniel Rather, Leipzig.

275. **Max Ansorge:** op. 14, Zwei Lieder für achtstimmigen gemischten Chor. Verlag: C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig. op. 15, Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 16, Sechs Lieder für gemischten Chor. Ebenda.

276. **Leo Ascher:** Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Adolf Tandler, Wien VII.

277. **Eduard Behm:** Zwei Männerchöre, op. 25. Verlag der Freien Musikalischen Vereinigung, Berlin.

278. **Herman Behr:** Zwei Lieder für Mezzosopran und Pianoforte. Luckhardts Musikverlag (J. Feuchtinger), Stuttgart.

279. **Wilhelm Berger:** Die Tauben. Für Sopran, Mezzosopran-Solo, gemischten Chor und Orchester, op. 83. Verlag: J. Rieter-Biedermann, Leipzig. 24 Volkslieder für Mezzosopran und Bariton (oder Tenor) oder für Mezzosopran allein mit Klavierbegleitung. Verlag: A. Stahl, Berlin.

280. **Arthur Bernstein:** Lenzestrost, Lied für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, op. 37. Verlag: Adolph Nagel, Hannover.

281. **Ignaz Brüll:** op. 77, Vier irische Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Verlag: Herman Beyer und Söhne, Langensalza. op. 78, Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebenda.

282. **Emile von Brucken-Fock:** Zwei Lieder für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: A. A. Noske, Middelburg. „Längst verwelkte Blumen blicken", Lied für eine Altstimme mit Klavierbegleitung. Ebenda.

283. **Hans Buchwald:** Secessions- und Überbrettl-Album. 5 Lieder. Tessaro-Verlag, Berlin.

284. **August Bungert:** Neue Volkslieder nach alten und neuen Gedichten, op. 49 No. 56, 63b, 77, 79, 89. Luckhardts Musikverlag (J. Feuchtinger), Stuttgart. Serbische Lieder im Volkston, op. 56, 5 Hefte. Ebenda.

285. **Miguel Capllonch:** Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 11. Ebenda.

286. **Giovanni Clerici:** Five Songs. Verlag: Weekes & Comp., London.

287. **Joh. Diebold:** Legende des heiligen Bonifatius. Dichtung von August Ganther für Soli, Chor und Orchester, op. 75. Luckhardts Musikverlag (J. Feuchtinger), Stuttgart.

288. **Hans Dütschke:** Lied der Walküre, für eine tiefe Stimme und Klavier, op. 14. Tessaro-Verlag, Berlin.

289. **August Enna:** Junge Liebe, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, No. 5, 6, 7, 8. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

290. **Friedr. Gernsheim:** Der Nibelungen Überfahrt, für Soli (Sopran und Bariton) Chor und Orchester, op. 73. Verlag: O. Rieter-Biedermann, Leipzig.

291. **Julius Klengel:** op. 21, Quartett (g-moll) für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

292. **August Reuss:** op. 12, Quintett (f-moll) für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Digitized by Google

293. **Hans Huber**: op. 117, Quartett No. 2 in E-dur für Pianoforte, Bratsche und Cello. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.
294. **Lize Kuyper**: Sonate voor Piano en Viool. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.
295. **Arcangelo Corelli**: Triosonate d-moll für zwei Violinen und Violoncello (ad lib.) mit hinzugefügter Klavierbegleitung nach dem bezifferten Bass bearbeitet von Alfred Moffat. Verlag: N. Simrock, Berlin.
296. **Hugo Riemann**: Sechs originale chinesische und japanische Melodieen für Violine mit Klavier. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
297. **Ed. Nadaud**: Gammes pratiques pour Violon. Verlag: Costallat & Co., Paris.
298. **Carl Loewe**: Album für Pianoforte. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
299. **Xaver Scharwenka**: Pianofortewerke, Band 3. Ebenda.
300. **Carl Reinecke**: Pastellbilder für Pianoforte. Verlag: Bosworth & Co., Leipzig.
301. **H. Kjerulf**: Caprice und Berceuse aus op. 12. Ebenda.
302. **A. Brandt-Caspari**: Zehn Duette für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung. Verlag: Albert Stahl, Berlin.
303. **A. Cor de Las**: Vier Lieder mit Klavierbegl. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
304. **W. von Baussnern**: Zwei Gesänge für Sopran oder Tenor mit Orchester- oder Klavierbegleitung. Ebenda.
305. **Richard Franck**: Dramatische Ouvertüre (C-dur) für grosses Orchester, op. 37. Verlag: Schlesinger, Berlin.
306. **Christian Sinding**: Sylvelin und andere Lieder, op. 55. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen.

274. Der junge Komponist, bereits bekannt durch die Bremer Aufführung seiner Oper „Aschenbrödel" sowie die in München zuerst gegebene Kammersymphonie für elf Instrumente und andere Kammermusikwerke, tritt mit diesem Werk unter die wahrhaft Grossen seines Faches. Nur einem Italiener war es möglich, seinen Dante und die einzig in der Literatur dastehende Figur der Beatrice mit solcher Tiefe und Innigkeit zu erfassen und in eine musikalische Form zu bannen, die uns so unwiderstehlich fesselt und trotz der modernsten Orchestertechnik in jene vorraphaelische Stimmung einführt. Wolf-Ferrari weiss hier ein grosses Aufgebot der blendendsten äusseren Mittel in den Dienst einfacher Schlichtheit und Erhabenheit zu stellen, ein scheinbarer Widerspruch, den nur die nähere Kenntnisnahme dieses im höchsten Grade eigenartigen Werkes lösen kann. Den Schwerpunkt desselben bildet die Partie des jungen Dante, in der unsere ersten Baritone eine geradezu ideale Aufgabe finden. Von den 14 Nummern des Werkes fallen ihr sieben zu, darunter zwei im Zusammenwirken mit dem Chor. Auch der letztere, durch Knabenstimmen verstärkt, ist überaus reich und mit Nummern von eigenartigster Klangschönheit bedacht, unter denen ein vierstimmiger Frauengesang besonders hervorragt. Kurz, aber ergreifend schön ist die Sopranpartie der Beatrice, deren Verherrlichung, erst im Leben, dann im Tode, das ganze Werk geweiht ist. Eine hochwichtige Rolle in der Instrumentalbegleitung spielt das Klavier, teils als alleinige Begleitung, teils aufs wirkungsvollste als Orchesterinstrument verwendet. Von einzelnen Nummern seien noch hervorgehoben der contrapunktisch wundervolle Prolog für Sopran und Bariton, Chor, Knabenstimmen, Orchester und Orgel, die beinahe dithyrambisch zu nennende Ballata für Bariton, Chor und Orchester, ein an Fiesoles Art gemahnender duftiger Engelreigen für Harfen, Klavier, Streichinstrumente und Pauken, ein hinreissend schönes Orchesterzwischenspiel, in dem die englischen Hörner die Melodie führen, sowie ein den oben erwähnten Frauenchor unterbrechendes Violinsolo, von drei Flöten begleitet. Der Tod und die Grablegung Beatrices, Dantes Klage um sie und ihre Verklärung geben dem Ganzen einen zu monumentaler Grösse und Formenschönheit ge-

steigerten Abschluss. Ich kann mir nicht vorstellen, dass irgend ein Fachgenosse ohne Bewunderung und tiefe Ergriffenheit diesen Klavierauszug aus der Hand legt.

Dr. Max Steinitzer.

275—276. Der Breslauer Komponist Max Ansorge, dessen achtstimmige Behandlung seines op. 14 der zwingenden Logik entbehrt, zeigt sich in seinen Liedern für eine Singstimme op. 15 und denen für gemischten Chor op. 16 als ein feinfühliges ansprechendes Talent, das allerdings noch zum Teil in althergebrachten, schulmeisterlichen Anschauungen wurzelt. Wenn auch seine Melodik nicht von besonderer geistigen Vertiefung getragen, so ist seinen musikalischen Gebilden ein nicht zu unterschätzender Klangreiz und eine feine Charakteristik in der Behandlung der Dichtung eigen. Sollte der Komponist es über sich gewinnen, den Errungenschaften, die wir der geistigen Potenz eines Hugo Wolf, Richard Strauss etc. auf dem Gebiet des Liedes verdanken, mehr Aufmerksamkeit zu widmen, so dürften wir von seinen schönen Anlagen noch viel Treffliches erwarten. Jedenfalls besitzt Ansorge in Bezug auf Erfindung und Ausarbeitung Eigenschaften, die wir bei dem Liederkomponisten Leopold Ascher vergeblich suchen.

277. Eduard Behm steht bei seinen beiden Männerchören op. 25 diesmal nicht auf der Höhe seines sonstigen Schaffens. Durch die allzu tiefe Lage klingt der Chorsatz zu dumpf, auch dürfte bei „Letztes Glück" die Charakteristik der Rhythmisierung durch den Dreivierteltakt weitaus besser zum Ausdruck gelangen, wie durch den vorgeschriebenen Viervierteltakt. Das frisch entworfene „Maiweinlied" wird, in D-dur gesungen, von guter Wirkung sein.

278—279. Während es über Herman Behrs zweifelhafte Liedprodukte besser ist zu schweigen, macht es mir ein besonderes Vergnügen, dem neuesten Chorwerk von Wilhelm Berger „Die Tauben" uneingeschränktes Lob zu spenden. Von all seinen vielen Chorkompositionen hat Berger in keiner den Stimmungsgehalt so prächtig zum Ausdruck gebracht und dramatisch gesteigert, wie in dieser allerdings auch eine glanzvolle Unterlage bietenden, bilderreichen Dichtung Gerhart Hauptmanns. Der Schwerpunkt des ungefähr eine halbe Stunde dauernden Werkes liegt im Chor und Orchester, während die beiden Solis weiter zurücktreten, immerhin aber stimmbegabte und intelligente Sängerinnen verlangen. Das Orchester ist mit all dem Raffinement moderner Instrumentation ausgestattet und bringt das orientalische Kolorit polyphon ausgestaltet, prachtvoll zum Ausdruck. Der Chorsatz, bis auf wenige Ausnahmen vierstimmig gehalten, ist von edlem Wohlklang, ohne musikalisch besondere Schwierigkeiten zu bieten. Das äusserst wirkungsvolle Stück sei allen besseren gemischten Chorvereinen bestens empfohlen. Ebenso ist mir die Bearbeitung von 24 Volksliedern, die Wilhelm Berger im Musikverlag von Albert Stahl erscheinen liess, sehr sympathisch. Bei klarer, feinsinniger Harmonisierung sind die Stimmen vortrefflich im Zusammenklang kombiniert, ohne im geringsten über die Grenzen stimmlicher Leistungsfähigkeit hinauszugehen.

280—286. Die 38 Liedkompositionen dieser sieben Komponisten bieten genau genommen keine hervorragende Tat, die einer besonderen Erwähnung wert wäre. Am besten lässt sich der bei früherer Gelegenheit schon ausführlich gewürdigte Holländer Brucken-Fock an, dessen vorliegenden drei Gesänge, die einer früheren Entstehungsperiode wie die bereits besprochenen entstammen, viel Eigenartiges bieten, wenn sie auch an Tiefe des musikalischen Gehaltes seinen anderen Gesängen unbedingt nachstehen. — Bungerts neue Volkslieder nach alten und neuen Gedichten sind mit all ihren Vorzügen und Schwächen bereits genügend bekannt. Neues weiss er in seinen Serbischen Liedern ebensowenig zu sagen, wie Ignaz Brüll in seinen mit ängstlicher Wohlanständigkeit gesetzten op. 77 und 78. — Das mit aufdringlicher Geschmacklosigkeit ausgestattete Secessions- und Überbrettl-Album von Hans Buchwald ist in seinem musikalischen Inhalt

nicht ohne Grazie und Humor. Ohne irgendwelche Übertreibung trifft der Komponist mit einer gewissen einfachen, liebenswürdigen Art so recht den Ton für dieses feinere Coupletgenre. Der musikalische Wert der übrigen Lieder verlohnt es nicht, denselben eine genauere und eingehendere Beachtung zu schenken.

287. Was man von einem sogenannten weltlichen Oratorium zu erwarten hat, dessen Dichtung mit den verheissungsvollen (!) Versen beginnt:

Frisch auf zur Jagd, mein treues komm,
es tagt, es tagt, voran du muntre Meute!
es tagt ein Tag der Freude! Trara! Trara! Trara! etc.
Mein Rösslein fromm,

kann sich jeder nicht ganz als Hinterwäldler Geborene selbst konstruieren. Trotz dieser wenig vertrauenserweckenden dichterischen Ouvertüre suchte ich im nichts durchbohrenden Gefühl eisernster Pflichterfüllung wenigstens einige Ausblicke aus der grau in grau gefärbten, der Dichtung wahrhaft kongenialen Biedermeiermusik Diebolds im weiteren Verlauf der Durchsicht dieser Legende aufzufinden. Vergebens! Noten, nichts als Noten! Der Text mehr schlecht als recht darauf gepfropft. Melodie, Harmonie, Rhythmik, atmen eine tödliche Langeweile, die durch vorübergehende kurze Fugatis, deren theoretische Genauigkeit ich gern anerkennen will, nicht eben abwechslungsreicher gestaltet wird. Der Klavierauszug deutet nur wenige Instrumentationsabsichten an; auf die übrigen bin ich nicht neugierig.

288—289. Den Dilettantismus des Herrn Dütschke übergehend, muss ich bekennen, dass mich die letzten vier Gesänge aus dem Cyclus „Junge Liebe" von August Enna sehr enttäuscht haben. Abgesehen von „Trauer" und der mehr merkwürdigen als interessanten Begleitung von „Resignation" sind die Gesänge von auffallender Hohlheit und Gedankenarmut.

290. Der ausgezeichnete Verlag von Rieter-Biedermann, der, wie schon oben erwähnt, in der Herausgabe von Bergers „Tauben" eine äusserst glückliche Hand hatte, ist zweifellos sehr gut beraten gewesen, dass er als weiteres kleines Chorwerk das Ch. M. Widor gewidmete „Der Nibelungen Überfahrt" von Friedrich Gernsheim herausbrachte. Ohne weitere Klügelei fasst der Komponist die Grundstimmung der Matthäischen Ballade auf, um in frischer Grosszügigkeit des Ausdrucks und gelegentlicher Betonung des dramatischen Momentes, mit verhältnismässig einfachen Mitteln, das Werk charakteristisch zu steigern und poetisch ausklingen zu lassen. Chor- und Orchestersatz, die keine sonderlichen Schwierigkeiten bieten, sind von prächtigem Wohlklang. Die Solopartieen (Sopran und Bariton) liegen beide hoch, sind dankbar, verlangen erstrangige Vertreter. Ich halte dieses neueste Werk Professor Gernsheims für eine ausgezeichnete Bereicherung unserer Chorliteratur. Adolf Göttmann.

291. Solide klare Arbeit, Klangschönheit und leichte Spielbarkeit sind die Vorzüge dieses Streichquartetts, das leider allzusehr Ursprünglichkeit und Eigenart vermissen lässt; den Komponisten Klengel hat seine langjährige Tätigkeit als Quartettspieler verführt, sich allzu eng vor allem an Mendelssohn und Schubert anzulehnen; besonders leidet darunter der Variationensatz; effektvoll ist das Scherzo in Bizetschem Stil. Dilettanten dürften dieses Quartett gern spielen.

292. Auf jeden Fall ein interessantes Werk einer echten Künstlernatur, die freilich noch mitten in der Sturm- und Drangperiode steckt und, um eigenartiges zu bieten, vor unerfreulichen Harmonieen nicht zurückschreckt und auch bisweilen die Klangschönheit opfert. Ein grosser Zug geht durch den ersten Satz, der dramatisches Gepräge aufweist und voll echter Leidenschaft ist. Das Andante enthält manche Schönheit im einzelnen,

ist aber zu abhängig von dem späteren Wagner. Flott und rhythmisch interessant ist das Scherzo, im Finale vermisst man die Abgeklärtheit. In den Streichinstrumenten werden grosse Ansprüche auf Reinheit der Intonation gestellt, der Klavierpart ist schwierig.

293. Zu diesem Quartett ist der gewandte und rasch produzierende Komponist durch Gottfried Kellers herrliches Gedicht: „Arm in Arm und Kron' an Krone steht der Eichenwald verschlungen, heut' hat er bei guter Laune mir sein altes Lied gesungen" angeregt worden: Waldstimmung atmet auch wirklich der erste Satz (Andante con moto), der trotz aller Anklänge an das Waldweben aus „Siegfried" eindrucksvoll wirkt und entschieden am gelungensten ist. Der zweite Satz (Allegro con fuoco) soll offenbar den Sturm im Walde als Gegensatz zum Waldfrieden (erster Satz) illustrieren. Das Hauptmotiv ist sehr wirkungsvoll verarbeitet. Dem kurzen Adagio, das zum Finale überführt, kann ich wenig Geschmack abgewinnen; dieses selbst, das in dem Schluss des Gedichtes seine Erklärung findet, ist kräftig und durch eine alte Weise anheimelnd; ein kurzes Fugato scheint etwas herbeigezogen; der Satz klingt in dem Hauptthema des ersten Satzes aus. Wenn auch nicht hoch bedeutend, ist dieses Werk doch auf jeden Fall beachtungswert.

294. Verrät manches, so namentlich der vielfach unnötige Wechsel der Tonarten die Anfängerin, so zeugt diese Sonate doch von grossem Talent, technischem Geschick und glücklicher Empfindungsgabe, so dass sie mit Vergnügen gespielt und auch angehört werden wird, zumal jeder der vier Sätze fesselt. Manches Eigenartige enthält der zweite Satz, ein Bolero. Man wird sich jedenfalls den Namen der Komponistin merken müssen.

295. Moffat, der unermüdliche Herausgeber von Schätzen der alten Violinliteratur, beginnt mit dieser nur aus einer Sarabande und Giga bestehenden gediegenen und sehr leichten Sonate von Corelli ein neues Unternehmen: Trio-Sonaten alter Meister. Bei dem grossen Mangel an Werken für zwei Violinen mit Klavierbegleitung dürfte diese Sammlung, über deren Fortsetzung ich hoffentlich bald berichten kann, sehr willkommen sein.

296. Als Proben einer uns fremden Musik werden diese sechs sehr kurzen Melodieen immer von Interesse sein; sie bieten einen feierlichen Einzugsmarsch beim Einzuge des Kaisers in den Tempel, einen Trauermarsch, eine weltliche Ballade, eine Geigenmelodie, ein Neujahrs- und ein Liebeslied.

297. An Tonleiterstudien ist kein Mangel; ich erinnere nur an die ausgezeichneten Werke von Halir, Hüllweck und Schradieck, doch wird dieses Werk eines ausgezeichneten französischen Violinpädagogen schon wegen seiner knappen Form sich Freunde erwerben; besonders instruktiv sind die Tonleiterstudien in Doppelgriffen.

Dr. Wilh. Altmann.

298. Des Balladenmeisters Klavier- und Kammermusikwerke dürften nur wenigen bekannt sein, obgleich ihrer eine ganze Reihe existieren. Die vorliegende Sammlung bietet im allgemeinen viel Interessantes bis auf die für Klavier allein arrangierten Gesangsstücke, die meines Erachtens in diesem Hefte deplaziert sind. Was Loewe an Klavierkompositionen geschaffen hat ist immer der Ausdruck einer poetischen Idee unter Zugrundelegung eines bestimmten Programms, wie dies ganz deutlich die einzelnen Überschriften beim Zigeunertanz op. 107 No. 3 beweisen: „Aufruf," „Männertanz mit Feuerbränden," „die Frauen umtanzen den Waldkranz" etc. In der Sonate op. 16 — sonst ganz in der üblichen Form — bildet der zweite, langsame Satz sogar ein Duett für Sopran und Tenor über die lieblichen Worte:

Dir stets getreu mit ganzer Seele,
Dies sei mein Stolz, sprach Adolf, sei mein Glück.

Digitized by Google

Dich lieb ich nur bis in den Tod, Adele,
Ich sag' es laut, hall' Echo es zurück!

Dann eine Tondichtung (!) nach Byrons „Mazeppa" scheint — wenn auch nicht gerade in kongenialer Weise — auf den Symphoniker Liszt hinzudeuten. Am markantesten tritt seine Kompositionsart in den Biblischen Bildern op. 96 zu Tage; der „Gang nach Emmaus" schildert z. B. recht anschaulich in einfachen, rührenden Tönen das Bitten der Jünger. — Wie in seinen Liedern und Balladen, so ist Loewe leider auch in den Instrumentalwerken mit seinen Gedanken nicht immer sehr wählerisch umgegangen; sie zeugen wohl von Originalität, — ich verweise nur auf einen grossen Teil des „Indischen Märchens" op. 107 No. 2, den „Eiertanz der Kinder" aus dem Zigeunertanz und auf verschiedene Stellen aus der Sonate, — aber die besten Ideen unterbricht er durch triviale Phrasen und hohles Pathos, wodurch gerade die genannten Werke häufig mehr den Eindruck einer Kuriosität als eines ernst gemeinten Musikstückes erwecken.

299. Der Band Scharwenka enthält ausschliesslich Idealtänze: ein Walzer, zwei Menuette, sechs polnische Tänze und ein Valse-Impromptu. Der Walzer op. 54 No. 1 ist ein musikalisch wie klaviertechnisch gleich anziehendes Stück, das durchweg einen edlen Charakter bewahrt. Bei dem Des-dur-Teil, besonders bei der Bezeichnung „brillante" wird man unwillkürlich an des Komponisten klangschönes cis-moll-Konzert erinnert. — Die beiden Menuette entbehren trotz ihrer einfachen Melodik nicht eines gewissen Reizes; ich persönlich würde das graziöse D-dur dem behaglicheren F-dur vorziehen. — X. Scharwenkas eigentliches Feld, worauf er nach wie vor musikalische Erfolge ernten wird, sind seine polnischen Tänze; in ihnen weiss er — ähnlich wie Chopin — das auszudrücken, was andere Komponisten in die Form der Sonate oder Symphonie kleiden. Der cis-moll-Tanz aus op. 58 mit seinem herrlich-melodischen, und dabei so polyphonen Mittelsatz offenbart uns allein schon eine Fülle nationaler Empfindungen. No. 4 in d-moll ist dem ersten in der Konstruktion ziemlich gleichartig. Neue Momente weist der zweite Tanz durch seine eigenartige Chromatik auf. Sehr charakteristisch ist auch der dritte Tanz in f-moll, in dem sich das düstere Unisono der Bassfiguren zu einem heiteren F-dur-Pastoral klärt. Op. 54 No. 3 und op. 61 No. 2 fesseln mehr durch Schwung und Feuer. Valse-Impromptu op. 76 No. 2 kann man als eine dankbare Piece bezeichnen, die aber weniger durch den Inhalt als durch den glanzvollen Klaviersatz für sich einnimmt.

300. Dieses aus 7 Nummern bestehende Opus ist geeignet, den Schülern der Mittelstufe eine angenehme Abwechslung zu bieten. Ohne irgendwie etwas Neues auszudrücken, wird man doch in ihm stets die geschickte Hand des Pädagogen und guten Musikers erkennen. „Auf der Alp" entspricht im Charakter nicht ganz dem Titel; zu „Wasserlilie" scheint Rubinstein mit seiner beliebten F-dur-Melodie Pate gestanden zu haben, ebenso ist „Letzte Sonnenstrahlen" entschieden von Schumanns Abendlied abhängig; immerhin wirkt es noch am meisten von allen durch aparte Harmonik und edles Pathos.

301. Wen man von den vorliegenden Werken Kjerulfs auf seine anderen Kompositionen schliessen dürfte, so ist Kjerulf ein produktiver Musiker, der gewiss Beachtung verdient. Die Caprice zeigt jedenfalls eine bestimmte Physiognomie.

302. Die solide, geschmackvolle Ausstattung des Heftchens lässt auf den Inhalt günstige Schlüsse zu, die denn auch im grossen und ganzen erfüllt werden. Dasselbe Prinzip, das W. Berger bei der Bearbeitung seines Volksliederalbums geleitet hat, verfolgt auch Brandt-Caspari in seiner Sammlung: bei aller, noch so grossen Einfachheit des Stiles soll doch der Musiker einigermassen auf seine Kosten kommen. Zu erwähnen sei ausserdem, dass Brandt-Caspari zu den niedlichen Gedichten selber die Vertonung besorgt hat. In den ersten fünf Liedern ist der Ausdruck am besten getroffen, aber auch in den

Digitized by Google

übrigen ist manches für das Volksempfinden Reizvolle enthalten. Als ein willkommener Beitrag zur Hausmusik seien die Duette bestens empfohlen.

303. Die vier Lieder von Cor de Las über Gedichte Gustavo Becquers sind im Stimmungsgehalt zu gleichmässig; es scheint, als ob der Komponist hauptsächlich für sentimentale Töne inkliniert. In der melodischen Erfindung enthalten die Lieder manches ansprechende; nur die Deklamation lässt an einzelnen Stellen zu wünschen übrig. Interessant ist in „Wenn sich die blauen Blumen leis bewegen" die Klavierbegleitung; gesanglich am dankbarsten sind wohl „Leises Murmeln stiller Nächte" und „Ich sah dich einmal nur".

304. W. von Baussnern gehört zu den Modernen. Die Grosszügigkeit seiner Ideen, die kühne Harmonik sichern ihm eine Stellung unter den Bedeutenderen unserer Zeit. — „Meeresstille" (N. Lenau) wahrt in wirkungsvoller Weise durch die Begleitung ausgehaltener Accorde die Stimmung einer heiligen Ruhe. Musikalisch viel erschöpfender zu behandeln ist die Dichtung „Vision" von Anna Ritter; hierin kann sich die Phantasie des Komponisten genügend ausbreiten ohne Rücksicht auf eine bestimmte Form. Die Anfangsharmonieen werden manchen an Brünnhildes Zauberschlafmotiv erinnern, doch ist dies wohl die einzige und schnell vorübergehende Reminiszenz. Zu einer prächtigen Steigerung entwickelt sich die Komposition von der Stelle an: „Was in Zweifeln schien verloren", die in fast Schubertscher Weise beginnt. Der Gesamteindruck wird leider öfter gestört durch Textwiederholungen, die der Komponist besonders zu lieben scheint, aber gar nicht recht zu dem modernen Stil passen wollen; wo eine Steigerung beabsichtigt ist, mag man es noch gelten lassen, aber Wiederholungen wie „Der Schöpfung Harmonie, der Schöpfung, Schöpfung Harmonie" sollten doch heutzutage vermieden werden. Richard Kursch.

305. Die Partitur dieser Ouvertüre verrät geschickte Orchestertechnik, die sich allerdings ganz im Rahmen des Durchschnittlichen und Wohlanständigen hält; formell bewegt sich die Ouvertüre ebenfalls im Geleise des Herkömmlichen. Was aber den Komponisten veranlasst haben mag, dem Werk einen „dramatischen" Charakter zuzusprechen, das blieb mir bei der Lektüre desselben unerfindlich. Die beiden Hauptthemen sprechen, wenn überhaupt etwas, denn sicher nur die ungetrübteste Daseinsfreude aus und das ganze Stück wickelt sich in seiner lau-sentimentalen Harmonik — namentlich der übermässige Dreiklang hat's dem Komponisten angethan — ohne jeden Versuch eines Ansatzes zum Dramatischen ab. Es ist eine Konzertouvertüre allgemeinster Gattung und wird als solche bei Aufführungen, die Unterhaltungszwecken dienen, auch einigermassen reussieren. Man unterdrücke daher zu Gunsten des Werkes das schmückende Beiwort, das nur verwirren und eine gänzlich verfehlte Absicht des Komponisten dokumentieren kann. Hermann Teibler.

306. In diesen zwölf Liedern Sindings tritt uns, wie in seinen Instrumentalkompositionen, der ernste, mannhafte, herbkräftige Charakter des Nordländers entgegen. Von Sentimentalität zeigt sich da auch nicht eine Spur. Was er sagt, ist ebenso einfach und natürlich, als packend und oft frappant, die Melodie gut sangbar und sofort einleuchtend, öfters (z. B. No. 2, 12, auch die prächtige No. 10) ans Volksmässige streifend; die Begleitung meist in markigen, vollgriffigen Accorden einherschreitend. Die mitunter recht starken Dissonanzen sind alle musikalisch und textlich wohl motiviert und atmen ein gesundes, frisches Kampf- und Kraftgefühl. Harmonisch und melodisch anziehend ist besonders No. 4, zart und feinempfunden No. 11. Von edlem Feuer durchglüht ist das herrliche „Liebe das Leben". Bei solcher Musik erlebt man doch auch wieder einmal eine wirkliche Freude. Dr. A. Schüz.

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

CORRIERE DELLA SERA (Mailand) veröffentlicht anlässlich des Todestages Verdis einige Briefe aus den sechziger und siebziger Jahren, die Verdi an Arrivabene gerichtet hat. Interessant ist das Schreiben, das Verdi 1862 von der Weltausstellung in London abgesandt hat, mit seinen halb ernsten, halb komischen Klagen über die englischen Autographenjäger. 1871 im September berichtet Verdi über die Vollendung der „Aida" und fügt hinzu: „Amen also und die Gnade Gottes sei mit mir!" Im gleichen Briefe widerspricht er Arrivabenes Ansicht, die Musik sei ausschliesslich Melodie, und sagt weiter: „In der Musik giebt es etwas, das mehr ist als Melodie, etwas, was mehr ist als Harmonie. Das ist eben die Musik ... Dir wird es wie ein Rebus erscheinen! Ich will sagen: Beethoven war kein Melodist — Palestrina war kein Melodist." Im März 1874 schildert Verdi ausführlich die Anfänge seiner Komponistenlaufbahn und verbreitet sich über die Entstehungsgeschichte der Opern „Oberto", „Il giorno di regno", „Nabucco" und „I Lombardi". 1883 jammert er über das Theaterelend: „Jetzt gehen die Theater so schlecht, dass es unnütz ist, Opern zu schreiben ... Komponisten und Publikum wissen nicht, was sie wollen. Die Sänger erheben unmögliche Forderungen und die Regierung giebt keine Subventionen. Ein unmögliches Aktivum und darum Ruin und Tod!"

GREGORIANISCHE RUNDSCHAU (Graz) 1903, No. 3—4. — Die Abhandlung „Josef von Rheinberger und seine Kompositionen für die Orgel" von P. Rafael Molitor befasst sich mit äusserer Form, Inhalt und praktischer Ausführung der Werke Rheinbergers. Rheinberger arbeitet mit einfachen, ja unscheinbaren Mitteln; er gebraucht das Chroma mit Mass und vermeidet jegliche Überladung; seine Werke tragen „das Siegel wahrer Meisterschaft": „gross im Entwurf und in der Anlage des Ganzen und peinlich genau in der Ausführung der letzten Linien."

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT 1903, No. 13—16. — Ein sehr ausführlicher Artikel von Moritz Wirth, „Das Spiel der Darsteller im ersten Aufzug der Walküre" enthält bis ins Einzelnste gehende Anweisungen, die dem heiklen Thema völlig gerecht werden. Eugen Segnitz setzt seine Mitteilungen „Aus den Annalen einer Musikerfamilie" fort. „Zum 60jährigen Jubiläum des Leipziger Konservatoriums" schreibt Heinrich Schöne.

BOHEMIA (Prag) 1903, No. 80. — Franz Gerstenkorn stellt in seinem Feuilleton „Richard Wagner in Prag" fest, in welchem Hause Wagner während seines Prager Aufenthaltes wohnte und bespricht im Anschluss hieran Wagners grosse Vorliebe für Prag, das letzterer oft mit Nürnberg verglichen hat. Über den Hradschin schreibt Wagner z. B.: „Hier haben Natur und Kunst ein Gebilde geschaffen, das man in solcher Majestät und imposanter Grösse nirgend anderswo schauen wird; die reichste Phantasie vermöchte kein solch vollendet harmonisches Bild zu schaffen, in dem die landschaftliche Schönheit und die Erhabenheit architektonischer Kunst sich zu berückender Einheit verbinden. Und über diesem entzückenden Gesamtbilde schwebt geheimnisvoll der Zauber der Sage und schwermütig tiefernst der Geist der Geschichte."

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 1903, No. 13—15. — Hier schreibt Hugo Hallenstein über „Das deutsche Lied und dessen Pflege in Paris"; aus Anna Lankows Artikel „Kunst, Künstler und Kunstverhältnisse in Amerika" ergiebt sich die betrübliche Tatsache, dass Amerikaner, mögen sie noch so talentvoll sein, in ihrem eigenen Vaterland nur sehr geringe Chancen besitzen. Sonst sind noch zu erwähnen die Aufsätze: „Absurditäten in der Musik-Kritik" von S. K. Kordy (richtet sich gegen übermässiges Lob) und „Die Leipziger Orgelkonzerte des Herrn Karl Straube" von Vernon Spencer.

LA RÉVUE (Paris) 1903, No. 6 und 7. — Edouard Schuré befasst sich in einem längeren Artikel (La vie d'une cantatrice") mit Wilhelmine Schröder-Devrient, von der Wagner sagte, sie sei seine Muse, die ihn erfassen lehrte, was sich alles durch den Gesang ausdrücken lässt. Schuré lobt an ihr namentlich die meisterhafte Betätigung im tragischen Ausdruck und fasst sein Urteil in die Worte zusammen: „Elle porta au comble la déclamation dramatique dans le chant et elle inventa, par la beauté du geste, une plastique nouvelle du corps humain, une sorte d'autosculpture, modulée par le génie de la musique". — Der Aufsatz „La musique française récente" von Camille Mauclair führt zu dem Ergebnis: „Elle est en ce moment la plus considérable de l'Europe. Elle a su se dégager de l'hypnose wagnérienne tout en défendant Wagner contre l'incomprehension, elle est remontée à res vraies sources, elle a pris conscience d'elle même, elle a trouvé une direction — et elle est servie par un groûpe de maîtres et un groupe de novateurs dont plusieurs sont des hommes de prémier ordre."

NORTH AMERICAN REVIEW 1903, No. 1. — Einer „Pietro Mascagni" überschriebenen Studie von Lawrence Gilman seien die nachfolgenden charakteristischen Sätze entnommen: „Mascagni of ‚Cavalleria' was a man direct and impetuous of utterance almost to the point of brutality, hot-blooded, vehement, superlatively uncontemplative . . . Mascagni of ‚Zanetto' and ‚Iris' is ‚an admirable pagan turned wouldbe mystic, a dreamer of dreams, a seeker after the distinguished phrase and the subtler inspiration; in short: a talent of surpassing virility and exubecance, widened in scope and shaped to a finer utterance, to a maturer and more heedful poise, but still, in its impulses, unregulated and chaotic."

WESTERMANNS MONATSHEFTE 1903, Heft 6 und 7. — In seinem Artikel „Aus dem Reiche des Taktstocks" giebt Wilhelm Kleefeld nach einem kurzen Überblick über die Entwickelung des Dirigierens eine Übersicht über die modernen Dirigenten. — Sehr gehaltvoll ist Adolf Freys Aufsatz „Arnold Böcklins Verhältnis zur Poesie und Musik". Darnach liebte Böcklin die Musik leidenschaftlich; er selbst spielte ein halbes Jahrhundert lang Harmonium und komponierte auch (unter anderem auch Goethes Gedicht „Wer nie sein Brot mit Thränen ass"); er besass feine musikalische Empfindung und auch ein tüchtiges, von Kennern mit Recht sehr geschätztes Urteil in musikalischen Dingen. Aber ohne Melodie gab es keine Musik für ihn; „von der charakterisierenden Richtung wollte er nichts wissen;" er verwarf die Programmmusik. Besonders liebte er Astorga, Pergolese, Bach, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven und Schubert. Mozart, den er von Jugend auf kannte, stand ihm am nächsten; Glucks „Orpheus" und der „Fidelio" machten auf ihn einen unvergänglichen Eindruck. Weber und Mendelssohn waren die äussersten Grenzen seiner Musik; Chopin war ihm zuwider, Meyerbeers Opern verachtete er als „Judenmusik", bei Liszt entstand zwischen der Verehrung des Menschen und der Verdammung des Künstlers ein peinlicher Zwiespalt in Böcklins Herzen.

Wagner verachtete Böcklin als Menschen und als Künstler; Wagners musikalischer Apparat erschien ihm zu kompliziert und zu wenig übersehbar.

MECKLENBURGISCHE ZEITUNG (Schwerin) 1903, No. 81. — Prof. Wolfgang Golthers Aufsatz „Die Meistersinger" geht von dem Gedanken aus, dass der Humor die Leiden des Lebens besiegen könne. „Der tragische Dichter enthüllt uns die ernstesten schmerzlichsten Seiten unseres Lebens. Wenn er aus den Tiefen des Todes zum Leben zurückzukehren vermag, dann hat er eben dadurch Not und Tod besiegt, überwunden." Der Kern der Darlegung weist auf Hans Sachs als den Mittelpunkt der Handlung hin, in dessen Gefühlswelt und Weltanschauung uns auch die Musik versetzt. Der Schluss stellt fest, dass wir alles, was wir vom vollkommenen deutschen Städtebild um 1550 verlangen können, in den „Meistersingern" in lebendigster Pracht und Fülle finden. „Nur Goethes Götz und Faust (z. B. im Osterspaziergang) bieten in ähnlicher Weise und ebenso absichtslos und ungezwungen so lebendige Bilder des 16. Jahrhunderts als bunten Rahmen einer tiefinnerlichen Handlung ... Wie in einem Brennpunkt sammeln die Meistersinger alles Hohe und Grosse und Liebliche, was deutsche Meister gedacht, gesagt und gesungen haben!"

ALLGEMEINE ZEITUNG (München) 1903, No. 112. — Von weitgehender Bedeutung sind Paul Marsops Ausführungen und Vorschläge unter dem Titel „Ein erweiterter Festspielplan für das Prinz-Regenten-Theater." Ausgehend von der Tatsache, dass die amphitheatralische Anlage der Zuschauerplätze, welche die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Scene konzentriert, den Gebärden Eindrucksfähigkeit, dem Gruppenbild Plastik, der Rede Würde und Feierlichkeit, Eindringlichkeit und Gewalt verleiht, kommt Marsop zu der Schlussfolgerung: „Wird an die Einstudierung eines Goetheschen, Schillerschen, Shakespeareschen Stückes in einem Hause vom Charakter des Prinzregenten-Theaters die gleiche Liebe gewendet wie an eine entsprechende Vorbereitung der ‚Meistersinger' oder des ‚Ringes des Nibelungen', so können derartige Vorführungen für die Erkenntnis der Klassiker, für die Hebung der Schauspielkunst für die in unserer Zeit schaffenden, idealen Zielen zugewendeten Dichter von ähnlicher Bedeutung werden wie ebendort erfolgende Darstellungen Wagnerischer und verhältnismässig selbständiger nachwagnerischer Werke für den Ausbau des Musikdramas." Der von Marsop im Anschluss an seine Deduktionen festgesetzte Festspielplan würde umfassen: 1. im Frühling: Schiller-, Goethe- und Shakespeare-Cyklen und Aufführungen von Werken zeitgenössischer Komponisten; 2. im Sommer: Aufführung von Wagners Werken; 3. in der Kar- und Weihnachtswoche: Aufführung von religiösen Tonschöpfungen; 4. an historischen Gedenktagen und anlässlich allgemeiner Landesfeierlichkeiten: Aufführung patriotischer Dramen; 5. an Frühlings-Sonntagnachmittagen: Festkonzerte mit älterer und neuerer symphonischer Musik (verdecktes Orchester, gedämpfte Beleuchtung!) — „Es gilt sich zu rühren, durch die That zu beweisen, was der deutsche Süden vermag!" Mit diesem Appell bekräftigt der Verfasser seinen Vorschlag.

— No. 99. — Recht interessant und lesenswert ist Paul Ehlers' ästhetisch-praktische Betrachtung „Venus im Schnürleib", die energisch tadelnd darauf hinweist, dass unsere Sängerinnen durch das Tragen eines Korsetts sich gegen die Dichtung schwer versündigen. „Fühlen denn unsere Künstlerinnen gar nicht, wie sie, zugleich mit der Verletzung des ästhetischen Sinnes, die dramatische Wahrheit und die Illusion beschneiden? Wie sie bei Venus das Sinnliche, Verführerische, bei Brünnhilde umgekehrt die höchste Keuschheit der Natur dadurch beein-

trächtigen, dass sie dem Körper das Symbol einer lügenhaften Civilisation anlegen? Wir möchten vorschlagen, den Wald im zweiten Akte von Siegfried im französischen Geschmack als Park verschnitten darzustellen. Warum sollen wir nicht? Ist doch auch die geschnürte Brünnhilde nichts anderes!" Mit Recht wendet sich dann der Verfasser ausführlich gegen den Schnürleib bei Hosenrollen, der Leonore-Fidelio als „unglücklichste Gestalt der deutschen Bühne" erscheinen lasse, gegen die Anwendung moderner Korsetts in Rokoko-Opern und gegen die widernatürliche Verblödung einer an sich edlen Kunst, wie sie unser heutiges Ballet darstellt.

NEW-YORKER REVUE 1903, 8. 2. — Der Artikel „Die Bedeutung des Konzertmeisters" von Arthur Laser enthält eine Reihe überaus interessanter und zeitgemässer Gedanken. Er führt aus, wie in früherer Zeit unter dem Kapellmeister, der bloss das Tempo angab, der erste Violinist stand, der als eine Art „Vorgeiger" erst mit dem Fidelbogen, später mit einem Taktstock Takt, Tempowechsel u. s. w. angab. Dieser „Konzertmeister" besorgte auch das „Einspielen", das Abhalten von Proben u. ä. m. So gross die Macht des Konzertmeister früher war, so klein ist sie jetzt. Thatsächlich giebt es einen „Konzertmeister" im eigentlichen Sinne des Wortes nicht mehr. Das Orchester ist ein Gesamtinstrument mit ehedem ungeahnter Ausdrucksfähigkeit geworden, auf das durch unsere modernen Dirigenten die individuelle Vortragsart des Virtuosen übertragen worden ist. Der Dirigent ist heutzutage der „alleinige Vortragende" und muss nicht nur in allen, auch in den technischen Dingen, gar wohl Bescheid wissen, sondern sie auch grösstenteils selbst besorgen.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK 1903, No. 5 und 6. — Prof. M. Zenger feiert Franz Lachner als Komponisten und grossen Dirigenten, der namentlich eine souveräne Überlegenheit im Zusammenhalten der Massen auf der Bühne und im Orchester, eine unfehlbare Sicherheit in der Temponahme und Markierung der Einzelheiten besass. Sehr schön bespricht Zenger Lachners schöpferische Tätigkeit auf den verschiedenen Kompositionsgebieten und schliesst mit der Erinnerung daran, dass Lachner durch seine gediegene Leitung das Münchener Orchester auf eine ideale Höhe gebracht hat und so zur Erreichung der Ziele Wagners das Seine beitrug. Ein ebenso gedankenreicher wie gemütstiefer Aufsatz von Otto Klauwell behandelt „Das Verhältnis des Komponisten zum Dichter"; er giebt einen historischen Überblick über die Wandlungen, die dieses Verhältnis durchgemacht hat; besonders hübsch ist der Hinweis darauf, dass neben der Sitte des „Durchkomponierens" die alte Methode der strophischen Komposition sich erhalten hat bei Liedern, denen ein die Strophen einigender Gedanke zu Grunde liegt (Schuberts „Wanderschaft" und „Ungeduld") oder bei solchen, die unwandelbaren volksliedartigen Charakter besitzen, wie etwa das „Haidenröslein", das trotz seines in den einzelnen Strophen balladenmässig fortschreitenden Inhalts nur auf diesem Wege seinen zutreffenden musikalischen Ausdruck finden konnte. Ausserdem enthalten die Hefte einen Aufsatz über das „Leipziger Soloquartett für Kirchenmusik" von Prof. Ernst Rabich, den Schluss von Julius Sittards Artikel „Illusionsästhetik" und eine Analyse der „Pathetique" („Beethovens Sonate op. 13 in c-moll") von Wilibald Nagel.

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGEL. KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND 1903, No. 5 und 6. — H. Posts Aufsatz: „Der rhythmische Kirchengesang in der evangelischen Kirche Deutschlands" beantwortet die Frage, was den Kirchengesang vielen so unsympathisch gemacht habe, dahin, es

seien durch nachträgliche Setzung sinnwidriger Taktstriche die Schönheiten der alten Melodieen verschleiert worden; rein mechanisch habe man eine Menge altehrwürdiger Kompositionen in eine zu ihnen gar nicht passende Taktform gezwängt.

BERLINER ZEITUNG 1903, 5. 5. — Hier veröffentlicht Josef Lewinsky „Erinnerungen an Schubert und Beethoven" nach Mitteilungen Franz Lachners. Trüb muss uns namentlich das stimmen, was über die Aufnahme Schubertscher Kompositionen seitens der Zeitgenossen gesagt wird. So sagte der Violinspieler Sch. nach dem Durchspielen des d-moll-Quartetts („Der Tod und das Mädchen") zu Schubert: „Brüderl, das is nix, das lass gut sein; bleib du hübsch bei deinen Liedern!"

DER TAG (Berlin) 1903, 6. 5. — Der Artikel „Parsifal in Amerika" enthält eine scharfe Spitze gegen die „Monopolisierung" des „Parsifal". Er findet es ganz in der Ordnung, dass unsere Landsleute drüben „ihre rechtliche Freiheit dahin ausnutzen, ein Werk für sich zu acquirieren, das für andere civilisierte Länder an Ketten angeschmiedet ruht". Er sieht in der Möglichkeit, dass ein von hoher Ethik und religiöser Tendenz getragenes Werk, wie der „Parsifal", bildend und erziehlich auch auf die weniger Begüterten einwirken kann, einen ungeheuren idealen Nutzen, der jegliche sentimentale Opposition reichlich aufwiegt.

NEUE FREIE PRESSE 1903, No. 13888. — Ausgehend von dem ungeheuren Gegensatz im Wesen zwischen Liszt und Volkmann, breitet der Aufsatz „Erinnerungen an Robert Volkmann" eine Reihe prächtiger Charakterzüge vor uns aus. Manches in dem verschlossenen wortkargen Wesen Volkmanns wird da klar und der alte Satz, dass den Künstlern, die am zartesten empfinden, gerade die äussere „Liebenswürdigkeit" meistens fehlt, findet seine Bestätigung. Wie rührend ist's, wenn der alte Meister von seinem „Blumenstück" (aus Visehrád) op. 21 sagt: „Ja, ja die Melodie! Diese Weichheit hätten Sie mir wohl niemals zugetraut, nicht wahr? Ich bin ja der steife Theoretiker! Aber damals, als das Blumenstück entstand, da war ich jung und verliebt, und sie — — sie war schön und blond — wie ein Sonnenstrahl! Das war Melodie — reine Melodie! Heute bin ich ein einsamer alter Mann — das ist der Contrapunkt!"

BÖRSEN-COURIER (Berlin) 1903, No. 235. — Eine feinsinnige Studie, „Richard Wagner als Wanderer" von Erich Kloss, stellt fest, dass Natursinn und Reiselust wichtige Grundeigenschaften von Wagners Wesen bildeten. Stets sehnte er sich nach Orten, die von der Natur begünstigt sind, und nichts war ihm ekelhafter, als der auch in der „wunderbaren Natur" nicht zu umgehende Verkehr mit den „Canaillen von Menschen".

NATIONAL-ZEITUNG (Berlin) 1903, No. 285 (Abend). — Enthält eine „Lg" unterzeichnete sehr lesenswerte Darstellung („Richard Wagner und sein Denkmal") des Verlaufes, den die Frage der Wagnerfeier in Berlin nahm.

HAMBURGER NACHRICHTEN 1903, 7. 5. und BRESLAUER ZEITUNG 1903, No. 316. — „Johannes Brahms" von Max Graf feiert Brahms als einen „Verwalter des künstlerischen Vermögens aller Jahrhunderte", eine „encyklopädische Natur", in deren Werken sich Tradition und Phantastik vermischen. Brahms' Phantastik steckt in feiner eigenartiger Harmonik, in den verhüllten Übergängen; sein Orchester ist reich an „Künsten des Halblichtes, des Dämmerungszaubers, der herbstlichen Stimmungen, der nordischen Romantik".

Digitized by Google

TAGESPOST (Graz) 1903, No. 128. — Ein prächtiger Aufsatz ist Paul Marsops als Antwort auf einen Artikel Ernst Decseys gedachtes Feuilleton „Ein deutsches Spielhaus in Graz und ein Bühnenbund des deutschen Österreich." Anknüpfend an die Reformideen, die er schon früher in verschiedenen Aufsätzen dargelegt hat, spricht Marsop hier der Errichtung eines deutschen Spielhauses für dramatische Poesie und Musik in Graz das Wort. Mit zündenden Worten tut er dar, wie ein solches deutsch und neuzeitlich gehaltenes Gebäude mit weit geringerem Aufwand an Geldmitteln zu erbauen sein würde, als die gewohnten Stuck- und Goldpaläste, die für die welsche Kunst vergangener Tage wohl passen mochten; und ebenso wahr wie schön ist sein begeisterter Hinweis darauf, dass in einer solchen nationalen Bühne in Graz den von Osten und Süden herandrängenden Feinden des Deutschtums ein unüberwindliches Bollwerk erstehen würde. Im Anschluss hieran schlägt Marsop vor, man möge in Wien, Prag, Brünn, Graz, Innsbruck, Salzburg einen Bühnenbund des deutschen Österreich gründen: „zur höheren Ehre deutscher Kunst und zur Kräftigung deutschen Volksbewusstseins, ein Bollwerk für deutsche Kultur." Diese ganz gleich organisierten Bühnen sollten sich dann in die Bewältigung ihrer künstlerischen Aufgaben teilen.

DIE ZEIT (Berlin) 1903, No. 35. — Ein warm gefühlter und in sehr gerechtem Ton geschriebener Aufsatz von Paul Zschorlich („Das Wagner-Denkmal in Berlin") fasst die Geschichte der Berliner Denkmalfrage knapp zusammen und konstatiert, dass die bestehende Verquickung von Geschäft und Kunst ebenso antiwagnerisch ist, wie die Unterordnung Berlins unter die jetzigen Bayreuther Prinzipien ein Rückschritt sein würde. Für eine volkstümliche Wagner-Feier macht schliesslich der Verfasser den Vorschlag, man möge vollendete Aufführungen von Wagners Werken für einige Tage dem breiten Volk ohne Bezahlung zugänglich machen.

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT 1903, No. 7 und 8. — Wilibald Nagels Vortrag „Die Kunst zu hören" verlangt Vorbildung und Aufmerksamkeit vom Hörer; letztere werde in ihrem besten Sinne weniger durch Verdunkelung der Säle als durch eine Verinnerlichung des Menschen zustande gebracht werden können. — Ein lehrreicher Artikel von Karl Nef („Eine Basler Musik-Bibliothek aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts") behandelt die Notensammlung des Basler Seidenbandfabrikanten Lukas Sarasin (1730—1802), der der Musik in seinem Hause, in dem unter anderen auch Kaiser Josef II. im Juli 1777 als Gast weilte, ein splendides Heim errichtet hatte. — Das achte Heft bringt einen Artikel von M. E. Sachs „Die Wiederbelebung der Kirchentonarten", der den Grundgedanken enthält, die Kirchentonarten seien noch lebensfähig, nur müssten die Komponisten sie harmonisch selbständiger halten und sie in der Melodiebildung wie im mehrstimmigen Satz in voller Reinheit zum Ausdruck bringen. In seinem Aufsatz „Hugo Wolfs Lyrik" bespricht Robert Hirschfeld Wolfs ganzes Liederschaffen; er zeigt, wie Wolfs Technik schon durch Schubert vorgebildet war und betont namentlich seine unendlich feine Sensibilität.

FREISTATT (München) 1903, No. 20. — „Ketzergedanken" benennt Wilhelm Mauke einen „Weniger Musik" überschriebenen Artikel. Recht trüb gefärbte Bilder sind es, die hier vor uns aufgerollt werden! Durch „den steten Blick nach dem Theater und das unselige Missverständnis der Lisztschen Programmmusik" hat die Gegenwart „Überreizung der Harmonik" und „Bankerott der Melodie" erzielt. Der „musikalische Artist, gelehrt, aber anämisch, der Wortführer der Dekadenze", ist verantwortlich zu machen für den jetzigen allgemeinen Niedergang der Tonkunst.

UMSCHAU

NEUE OPERN

Eugen d'Albert: „Tiefland", diese neue Oper, deren Text Rud. Lothar verfasst hat, ist vom Deutschen Landestheater zu Prag angenommen worden.

Waldemar von Baussnern: „Der Bundschuh" heisst ein neues dreiaktiges Musikdrama, dessen Dichtung (von Otto Erler) den Bauernaufstand des Jahres 1525 in Süddeutschland zum Gegenstand hat.

Cesare Rossi: „Das Jahr 3000". L. Illica, der italienische Librettist, hat eine Komödie in aristophanischer Manier obigen Titels verfasst, zu der Rossi die Musik schreibt. Das Werk soll gleichzeitig in drei Weltsprachen erscheinen, und ein welscher Mäcen will drei Schauspieler- und Sängertruppen ausrüsten, die das Werk, das seine Satire gegen die sozialdemokratische Idee richtet, während der nächsten Saison in Italien, Frankreich und Deutschland aufzuführen haben. Die deutsche Übersetzung wird von Dr. Richard Batka besorgt.

Wassilij Sapelnikow: „Der Khan und sein Sohn" nennt sich eine neue Oper des russischen Pianisten, deren Libretto nach einer gleichlautenden Erzählung Maxim Gorkis gedichtet ist.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Bayreuth: Das Programm der Festspiele des nächsten Jahres enthält ausser dem „Parsifal" den „Ring des Nibelungen" und „Tannhäuser".

Berlin: Die Königl. Oper wird im nächsten Jahre Massenets „Manon" in deutscher Sprache zur Aufführung bringen.

Dresden: In der Hofoper ist für die kommende Spielzeit zunächst die Aufführung folgender Opern in Aussicht genommen: „Odysseus Tod" von A. Bungert (Uraufführung); „Alpenkönig und Menschenfeind" von L. Blech (Uraufführung); „Manon" von Massenet; „La Bohême" von Puccini. — „Der Ring des Nibelungen" soll in jeder Spielzeit von der kommenden an viermal und zwar in den Monaten September, Dezember, März und Juni zur Aufführung gelangen.

Essen: Wagner: Tristan und Isolde, Massenet: Das Mädchen von Navarra, Giordano: Fedora, Berlioz: Fausts Verdammung, Donizetti: Don Pasquale in der Neubearbeitung, Koczalsky: Rymond, Goetz: Der Widerspenstigen Zähmung sind in das Repertoire der nächsten Spielzeit aufgenommen worden.

Wien: Hugo Wolfs Oper „Der Corregidor" wurde von Direktor Gustav Mahler zur Aufführung in nächster Saison angenommen.

KONZERTE

Birmingham: Das vom 13.—16. Oktober stattfindende, unter Leitung Hans Richters stehende Musikfest verspricht die Aufführung folgender Werke: h-moll Messe von Bach, Messias, Elias, XIII. Psalm von Liszt, Te deum von Bruckner, „Voyage of Maeldune" von Standford, „Die

Apostel" von Elgar. Ausserdem enthält das Programm Symphonieen von Mozart, Beethoven und Berlioz und andere Orchesterwerke.

Bonn: Um das musikalische Leben in der Beethovenstadt zu heben, beabsichtigt Herr Albert Pfeiffer in der kommenden Saison eine Folge von 12 oder 13 Gesangsabenden zu veranstalten, welche die geschichtliche Entwickelung des deutschen Kunstliedes an der Hand seiner bedeutendsten Vertreter bieten sollen. Das für diese lobenswerte Veranstaltung in grossen Umrissen aufgestellte Programm umfasst die Komponisten von Mozart bis zu Rich. Strauss, unter Einschluss und besonderer Berücksichtigung der musikalisch-gesanglichen Balladenschöpfung (Loewe und Plüddemann). Hervorragende Solisten, u. a. Prof. Messchaert, Ludw. Hess, Alexander Heinemann, Johanna Dietz, Lula Mysz-Gmeiner haben dem Unternehmen ihre Mitwirkung zugesagt. Als Aufführungsort ist die Beethovenhalle in Aussicht genommen, während die Tage am Anfang und Mitte jeden Monats (mit 15. September beginnend) zur Aufführung vorgesehen sind. Für eine ästhetisch-wissenschaftliche und künstlerische Ausarbeitung der Programmhefte zu den einzelnen Abenden hat sich der Veranstalter die Unterstützung einer Anzahl von Musikschriftstellern gesichert.

Essen: Hans Pfitzners Musik zu Ibsens „Fest auf Solhaug" wird in diesem Winter bei Gelegenheit der Aufführung des Dramas am Stadttheater, wahrscheinlich unter Leitung des Komponisten, gespielt werden.

Rotterdam: Die Maatschappij tot bevordering der Toonkunst kündigt für nächsten Winter drei Aufführungen des folgenden Programms an: „Damnation de Faust" von Berlioz; „Seleneia" von van Brucken-Fock; „Wanderers Sturmlied" von Richard Strauss; 145. Psalm von Verhulst; Requiem von Georg Henschel.

Wien: Die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde hat die Programme ihrer Konzerte für die nächste Saison bereits festgestellt. Zur Feier des 100. Geburtstages Hector Berlioz' gelangt am 18. November in einem ausserordentlichen Konzert „Fausts Verdammung" zur Aufführung. Die vier ordentlichen Konzerte finden am 13. Dezember lfd. J., 30. Januar, 28. Februar und 30. März 1904 statt und verheissen u. a. Beethovens „Missa solemnis", als Novität Joseph Reiters „Requiem", zwei Cantaten von J. S. Bach, Chöre a cappella von Brahms.

TAGESCHRONIK

Die in Basel tagende neununddreissigste Tonkünstlerversammlung berief in ihren Ausschuss die folgenden Mitglieder: Hofkapellmeister Richard Strauss als ersten und Professor Max Schillings als zweiten Vorsitzenden; Kapellmeister Friedrich Rösch als Schriftführer; Kaufmann Gustav Rassow als Kassenwart; Generalmusikdirektor Felix Mottl, Professor Dr. Hans Sommer und Redakteur Otto Lessmann als Beisitzer. In den Musik-Prüfungsausschuss wurden Professor Engelbert Humperdinck, Professor Dr. Philipp Wolfrum, Kapellmeister Siegmund von Hausegger und Hofkapellmeister Dr. Alois Obrist gewählt.

Zu der anlässlich des 25jährigen Jubiläums des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M. veranstalteten akademischen Feier erschienen zahlreiche Gratulanten, unter ihnen Altmeister Joachim aus Berlin als Vertreter der königl. Musikhochschule. Bei den drei musikalischen Festveranstaltungen kamen sowohl Zöglinge als Lehrer der Anstalt zu Gehör, letztere in einer Matinee, bei

der Kammermusiken von B. Scholz, J. Knorr und J. Raff gespielt wurden, während Prof. Messchaert die Hörer mit Schubertgesängen hoch erbaute. In einem Orchesterkonzert bestand die Kapelle aus Lehrern und Schülern (auch früheren) und spielte die g-moll-Symphonie von Mozart mit derselben trefflichen Haltung, mit der sie auch die Herren E. Engesser, Prof. Heermann und Prof. H. Becker zu Beethovens Tripelkonzert begleitete.

Bei dem in Baltimore abgehaltenen Sängerfest errang der Verein „Junger Männerchor" von Philadelphia unter Direktion von Louis Koemmenich den Kaiserpreis mit Louis Victor Saars Komposition „Das deutsche Volkslied", die „Vereinigten Sänger von Newark" unter Direktion von Julius Lorenz den ersten Preis für Städtevereinigungen. Lorenz ist auch der Dirigent des New-Yorker „Arion".

Die Stadtverordnetenversammlung zu Görlitz bewilligte 100000 Mark für den Bau einer Musikfesthalle. Der Fonds beträgt bereits 300000 Mark.

In Petersburg wurde der Grundstein zu einem Glinka-Denkmal gelegt.

Der hundertste Geburtstag Adolphe Adams, des Komponisten des „Postillon von Longjumeau" (24. Juli), wird auf den Vorschlag des Maires von Longjumeau durch grosse Feste gefeiert werden. Die Feste werden im Laufe des Juli stattfinden; es steht bereits fest, dass man das Werk, durch das Longjumeau berühmt wurde, mit auserlesener Besetzung zur Aufführung bringen wird.

Prof. Anton Door in Wien feierte am 20. Juni d. J. seinen 70. Geburtstag.

Die königl. Konzertmeister der Hofkapelle zu Dresden Professor Henri Petri (Violine) und Georg Wille (Violoncello) sind als Hochschullehrer an das königl. Konservatorium berufen worden an Stelle der im vergangenen Schuljahr verstorbenen Lehrer Eduard Rappoldi und Friedrich Grützmacher.

Der Königl. Kammermusiker C. Höhne in Berlin ist für den in den Ruhestand getretenen Prof. Kosleck an die Königl. Hochschule für Musik als Lehrer der Trompete bestimmt worden.

Der Direktor des Raff-Konservatoriums in Frankfurt a. M. Maximilian Fleisch erhielt den Professor-Titel.

Der Klavierpädagoge Wilh. Leipholz-Berlin wurde zum Professor ernannt.

Hofkapellmeister Prof. Wilhelm Berger erhielt vom Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

G. N. Nasos, der Direktor des Konservatoriums der Musik in Athen, wurde zum Offizier des Ordens vom goldenen Kreuz des Erlösers ernannt und vom französischen Unterrichtsminister mit den Palmen der Offiziere der Académie de l'Instruction dekoriert.

Der Pianist James Kwast wurde vom König von Rumänien durch Verleihung des Kronenordens ausgezeichnet; seine Gattin, Ida Kwast-Hodapp, erhielt die goldene Medaille für Kunst.

Der Musikalienverleger D. Rahter in Leipzig bittet uns folgendes bekannt zu geben: Alle Werke meines Verlages, auch die von P. Tschaikowsky, sind bis auf weiteres tantièmefrei. Niemand ist berechtigt, dafür eine Aufführungsgebühr zu verlangen, noch eine Aufführung zu untersagen. Ich stelle nur die eine Bedingung, dass das zur Aufführung nötige Material käuflich erworben ist. D. Rahter.

Der vom Süddeutschen Musikverlag in Strassburg i/E. veranstaltete Wettbewerb um den Preis von 1000 Mk. für ein Cello-Konzert ist resultatlos verlaufen, da keines der eingereichten Werke die gestellten Bedingungen erfüllen konnte. Der Verlag sieht sich daher veranlasst, einen neuen Wettbewerb auszuschreiben, für den der Einreichungstermin auf den 1. Januar 1905 festgesetzt ist.

Digitized by Google

KRITIK

OPER

KARLSRUHE: Das Grossherzogliche Hoftheater hat am Sonntag den 28. Juni seine Spielzeit 1902/03 mit einer wundervollen Aufführung des „Fidelio" beschlossen. Felix Mottl, der uns im kommenden Herbst entrissen werden soll, um — zunächst für die Saison beurlaubt — die musikalische Leitung des Metropolitan Operahouse für die siebenmonatliche Spielzeit zu übernehmen, liess das Werk seine herrlichen Schönheiten voll erschliessen. Frl. Fassbender, die zum ersten Mal den „Fidelio" sang, überraschte durch ein ergreifendes Spiel und wurde, bis auf die wenig erfreuliche Art ihrer Tonbildung, auch gesanglich der Rolle gerecht. Unsere Hofoper hatte gerade in den letzten Monaten noch einen besonderen Eifer in der Wiedergabe von Neuheiten bekundet. Da war die romantische Oper des schwedischen Komponisten Andreas Hallén „Waldemar" und der dem Gebiet der Volks- und Spieloper sich nähernde „Pulvermacher von Nürnberg", des jungen Karlsruher Komponisten Philipp Bade, Text von der heimischen Dichterin Alberta von Freydorf, eine Oper, die nach einer Umarbeitung ihrer ursprünglichen, im Altenburger Hoftheater herausgekommenen Fassung, hier sympatische Aufnahme fand. Den künstlerischen Treffer der Saison hatte sich Felix Mottl aber bis zuletzt aufgespart: Die „dramatische Symphonie" Ilsebill, der Fischer und sein Weib, Musik von Friedrich Klose, Text von Hugo Hoffmann. Auch hier handelte es sich wieder um ein Produkt der Karlsruher Kunst, aber um ein solches, das die Tageserscheinungen weit überragt. In der programmatischen Sprache seines Orchesters, in dem tiefen Stimmungsgehalt seiner lyrischen Partieen, in dem geistvollen Aufbau des mit musikalisch-technischen Schwierigkeiten freilich fast spielenden gedankenvollen Werkes fesselt es den Hörer ungemein, zumal, wenn es in einer so krystallklaren Durcharbeitung geboten wird, wie es Felix Mottl gelang. Das bekannte Grimmsche Märchen „Vom Fischer un syner Fru" ist vom Dichter sehr geschickt gleichsam zu einem „Tagwerk" zusammengefasst, das mit den zwitschernden Vögeln bei Sonnenaufgang beginnend in seinem weiteren Verlauf den hellen Morgen, den vollen Mittag, den sturmdrohenden Abend, die mondscheinbeglänzte Nacht mit der Vögel Schlummerlied bringt. Und all diese Stimmung sucht Klose in seiner Musik zusammenzufassen, die, ob sie schon die Lehren Wagners beherzigt, doch auch wieder energisch in Eigengleisen daherschreitet. Das Orchester ist bald nur in seinen Streichinstrumenten, bald in wuchtigster Vollkraft vertreten. Eigenartig berührt auch die Einfügung des Klaviers, das motivisch das Nahen des Wunderfisches verkündigt, der die stolzen Wünsche Frau Ilsebills erfüllt, die nacheinander Hofbäuerin, Rittersfrau und Bischof wird und erst, als sie Gott gleich sein will, wieder in die ursprüngliche Wohnung im hohlen Baum zurückgeworfen wird. In der Ausführlichkeit wie hier das Klavier im Orchester zur Mitwirkung kommt, hat es früher höchstens Berlioz im „Lelio" versucht. Den Sängern sind im Deklamationsgesang nicht minder schwere Aufgaben gestellt, wie dem Orchester; doch giebt ihnen mehrfach die Einfügung eines Liedes im mittelalterlichen Ton einen gewissen Ruhepunkt. Von packender dramatischer Kraft ist sodann vor allem die dritte Verwandlung gehalten — das Werk spielt einaktig 2½ Stunden ohne Pause — wo eines Kreuzzugspredigers flammende Ekstase über die Macht Ilsebills Herr wird. In dieser Scene errang Herr Rémond als Mönch einen Sondererfolg. Im übrigen ward dem

Werk bei einer vortrefflichen Gesamtaufführung in Frl. Fassbender eine Ilsebill beschert, die kraftvoll sich behauptete und das Publikum mitriss. Albert Herzog.

KONZERT

DORTMUND: Reich an musikalischen Veranstaltungen war auch die zweite Hälfte der verflossenen Saison, die vorzugsweise der modernen Tonkunst gewidmet war. Der Musikverein unter Janssen machte uns bekannt mit Bossis „Hohelied der Liebe", das, von Johanna Dietz und A. van Eweyk solistisch wirksam unterstützt, in fesselnder Stetigkeit zu Gehör kam. Seitens desselben Vereins erfuhr Tinels „Franziskus" eine erhebende Wiederholung. Der Heilige fand in Herrn Urlus eine künstlerische Vertretung, während die „Engelstimme" des Frl. Eva Lessmann durch die grossen Raumverhältnisse des Fredenbaum-Saales beeinträchtigt wurde. Der Chor des Konservatoriums betätigte sein Können unter Direktor Holtschneiders Leitung in der Wiedergabe von Brahms' „Nänie", Gades „Kreuzfahrer" und vor allem in Haydns „Jahreszeiten", die mit den Solisten Frl. Hinken und den Herren C. Dierich und Böpple technisch einwandsfrei, klangschön und stimmungsvoll zur Aufführung gelangten. Für den billigen Eintrittspreis von 20 Pfg. für Text und Programm fand das Oratorium eine Wiederholung für die breite Menge des Publikums, deren Dankbarkeit ein übervoller Saal bezeugte. In den von Herrn Holtschneider in Verbindung mit dem Philharmonischen Orchester eingerichteten Orgelkonzerten kamen neben Bach und Händel auch die neueren, wie Rheinberger (Konzert No. 2 G-moll), Max Reger, Bossi, Brahms, Piutti, Guilmant u. a. zu Gehör. In einem derselben liess Dr. Felix Kraus seine voluminösen Stimmmittel ebenso bewundern, als er durch die Tiefe seiner Vortragskunst begeisterte. Endlich mag noch ein erfolgreicher Liederabend unserer heimischen Sängerin Frl. Hinken erwähnt werden, die darin eine interessante Übersicht der Liederkomposition im vorigen Jahrhundert gab. Heinr. Bülle.

WEIMAR: Hier feierte am 18. Juni der Verband farbentragender studentischer Sängerschaften sein erstes Verbandsfest. Eingeleitet am Vorabend durch einen Fackelzug, gipfelte es in einem Konzert im Hoftheater, das einen vollen Beweis des ernsten Strebens bot, mit dem die Vereine ihrer Aufgabe sich widmen. Unter Leitung der Musikdirektoren K. Zehler und H. Zöllner, unter Mitwirkung der Grossherzoglichen Hofkapelle und neben solistischen Darbietungen von Helene Staegemann und Kammersänger H. Zeller trugen die Sängerchöre, etwa 500 Stimmen, Liszts 19. Psalm (vom Meister selbst als Psalm 18 bezeichnet), Klughardts Pilgergesang der Kreuzfahrer, sowie die a cappella-Chöre „Heinrich Frauenlob" (Gade), „Lied der Deutschen in Lyon" (Mendelssohn), „Roland der Held" (H. Zöllner), „Jetzt gang i ans Brünnele" (Silcher), „Wanderschaft" (C. Zöllner), und „Landerkennung" (Grieg) vor, und als Zugabe auf den stürmischen Beifall des ausverkauften Hauses — auch die Grossherzoglichen Herrschaften wohnten dem Konzerte bei — ein frisches Lied „Neuer Frühling" von Petschke. Erfreute schon der kräftige Klang der jungen, wenn auch unausgebildeten Stimmen, so legte die korrekte, sichere und frische Ausführung der, wie H. Zöllners kraftvolles aber instrumental gesetztes Tonstück, zum Teil recht schwierigen Sätze von dem in liebevollem Studium erworbenen Können der Vereine rühmliches Zeugnis ab. Neben dem Vortrag des Psalmes wirkten besonders schön die Sätze von Silcher und C. Zöllner durch ihre fast über die Grenzen des Volkstümlichen hinausgehende, feine Nuancierung des Vortrags, am ergreifendsten aber das Gaudeamus am Schluss der Akademischen Fest-Ouverture von Brahms, in das der gesamte Chor gewaltig mit einstimmte. So darf man auf die nächste Wiederkehr dieser Verbandsfeste — wie es heisst in drei Jahren — aufrichtig sich freuen. Prof. Bachmann.

Digitized by Google

EINGELAUFENE NEUHEITEN

MUSIKALIEN

Rud. Freih. Procházka: Die Palmen, für Männerchor mit Sopransolo und Klavier op. 13. (M. 3,—.) Verlag: Praeger & Meier, Bremen.

A. Friedland: „Die Erweckung" aus P. Roseggers „Heimgarten". Melodram für Pianoforte. (M. 1,—.) Ebenda.

Hugo Kloss: Mein Liebstes auf Erden. Tragikomische Ballade. op. 61. (M. 1,50.) Ebenda.

G. Fr. Händel: Allegro moderato aus dem d-moll-Konzert für Streichorchester. Für Gesang und Piano bearbeitet von Ernst J. Bremner. (M. 1,50). Ebenda.

Richard Franck: Sonate No. 2 (c-moll) für Violine und Pianoforte. op. 35. (M. 10.) Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung (Rob Lienau), Berlin.

" " Sonate No. 2 (es-moll) für Violoncello und Pianoforte. op. 36. (M. 10,—.) Ebenda.

" " Dramatische Ouvertüre (C-dur) für grosses Orchester. op. 37. (Partitur M. 10,—, Orchesterstimmen M. 15,—.) Ebenda.

S. Jadasson: Aus fernen Tagen. Sechs Phantasiestücke für Pianoforte. op. 143. (Komplett M. 4, einzeln à M. 1,20.) Verlag: Harmonie, Berlin.

E. Wooge: Drei Taufsprüche, ein- oder zweistimmig zu singen mit Begleitung für Klavier Orgel oder Harmonium. op. 10. (à M. 1,20.) Verlag: Otto Jonasson-Eckermann, Berlin.

Czerny-Wiehmayer: Die Schule des Virtuosen. Ausgewählte Übungen mit zahlreichen Varianten und Anmerkungen versehen. Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig.

C. H. Döring: Das Schwedengrab. (Ballade von Ant. Aug. Naaf.) Für Männerchor. op. 244. (Partitur M. 0,80, Stimmen à M. 0,15.) Ebenda.

Oskar Hieke: Neue Männerchöre für vier Stimmen ohne Begleitung. op. 3. No. 1. Nachtgebet. No. 2. Auf eine Rose fiel der Tau. No. 3. Brautfahrt (Partitur à M. 0,40. Stimmen à M. 0,10.) Ebenda.

Ingeborg von Bronsart: Osterlied: Die Engel spielen noch ums Grab. Für gemischten Chor. op. 27. (Partitur M. 0,80. Stimmen à M. 0,15.) Ebenda.

Ernst Göthel: Drei Gesänge für gemischten Chor. op. 4 No. 1. Gieb Acht! No. 2 Erwachen des Waldes. No. 3 Im Roggen. Verlag: Louis Oertel, Hannover.

Paul Ertel: „Abendlied." Für eine Singstimme mit Harmoniumbegleitung. op. 6 No. 2. (M. 1,—.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Karl Kämpf: „Todeslust." Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 10 No. 2. Bearbeitung für Harmonium von C. van Bos. (M. 1,—.) Ebenda.

W. Barcley Squire: Ausgewählte Madrigale und mehrstimmige Gesänge berühmter Meister des 16.—17. Jahrhunderts. In Partitur gebracht und mit Vortragszeichen versehen. Neue Folge. No. 22. Jacob Archadelt: Il bianco e dolce Cigno (Der Schwan, im Tode klagend). No. 23. Orazio Vecchi: Il bianco e dolce Cigno (Leis' singt der Schwan im Tode). (à M. 0,50.) Ebenda.

J. S. Bach: Kantaten. Trauermusik (Tombeau). Bearbeitung von Phil. Wolfrum. Partitur. (M. 12,—.) Ebenda.

Franz Liszt: Die Ideale. Symphonische Dichtung. Bearbeitung für Pianoforte zu zwei Händen von August Stradal. (M. 3,—.) Ebenda.

EINGELAUFENE NEUHEITEN

Franz Liszt: Lieder und Gesänge für das Pianoforte zu zwei Händen übertragen von August Stradal. No. 6. Über allen Wipfeln ist Ruh'. (M. 1,—.) No. 7. Der Fischerknabe. (M. 1,50.) No. 13. Du bist wie eine Blume. (M. 1,—.) No. 18. „Oh! quand je dors." (M. 1,50.) No. 23. Nimm einen Strahl der Sonne. (M. 1,—.) No. 24. Schwebe, schwebe, blaues Auge. (M. 1,—.) No. 27. Kling leise mein Lied (Ständchen). (M. 1,80.) No. 34. Ich möchte hingehn. (M. 1,80) No. 37. Wieder möcht' ich dir begegnen. (M. 1,—.) No. 40. Die stille Wasserrose. (M. 1,50.) No. 43. Die drei Zigeuner. (M. 1,80.) No. 47. Bist du! Mild wie ein Lufthauch. (M. 1,50.) Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Camillo Schumann: Zwei Konzertstücke für Violoncello mit Begleitung des Pianoforte. op. 20. No. 1. Romanze. (M. 2,50.) No. 2. Mazurka. (M. 2,50.) Ebenda.

Edmund Rochlich: Erinnerungen. Fünf Dichtungen für Pianoforte. op. 12. (M. 2,50.) Ebenda.

Anton Rubinstein: Romanze in Es-dur. op. 44. Für Harmonium und Pianoforte von F. Brendel. (M. 1,50.) Ebenda.

„ „ Romanze in Es-dur. Für Pianoforte und Viola von A. Tottmann. (M. 1,50.) Ebenda.

Jos. Schmid: Im Walde. Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 40. I. (M. 0,60.) Ebenda.

„ „ Lucinda. Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 40. II. (M. 0,90.) Ebenda.

Ludwig Kindscher: Drei Lieder für eine Baritonstimme mit Klavierbegleitung. op. 10. (M. 1,80.) Ebenda.

Wilh. Ketschau: Zwei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 7. Ebenda.

Georg Capellen: Vier nordische Volkslieder für Mezzosopran mit Klavierbegleitung. op. 15. No. 3. (M. 1,—.) Selbstverlag des Komponisten, Osnabrück.

Thorwald Hansen: Sonate pour Cornet et Piano. op. 18. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen.

Robert Fuchs: Drei Doppelchöre für Frauenstimmen a cappella oder mit Begleitung von Streichinstrumenten. op. 70 No. 1. Die Lerchen. (M. 2,50.) No. 2. Lass' die Rose schlummern. (M. 4,—.) No. 3. Die Spielleute. (M. 5,—.) Verlag: A. Robitschek, Wien.

Karl Klindworth: Elementar-Klavierschule. Teil I und II. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

C. Mengewein: Cavatine in d-moll für Violine und Orgel. op. 79. No. 1. Verlag der Freien Musikalischen Vereinigung, Berlin.

Ludwig Neubeck: Wiegenlied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. (M. 1,—.) Verlag: Hahn & Lang, Schwerin.

Gustave Charpentier: „Louise", Musikroman in vier Akten und fünf Bildern. Ins Deutsche übertragen von Otto Neitzel. Klavierauszug. (Preis netto 20 Francs.) Verlag: Heugel & Cie., Paris.

C. H. Döring: Zwölf melodische Klavier-Etüden. op. 255. Heft I—III. Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig.

Christian Sinding: Sylvelin und andre Lieder. op. 55. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen.

Leo Blech: „Das war ich." Dorfidylle in einem Aufzug nach Joh. Hutt von Rich. Batka. op. 12. Klavierauszug. (M. 10,—.) Verlag: Ed. Bote & Bock, Berlin.

Alberto Williams: 50 Minuatures pour Piano. op. 30, 31, 34, 35, 38. (M. 6,—.) Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung, Berlin.

Digitized by Google

Alberto Williams: Epigrammes pour Piano. op. 40. (M. 3,—.) Ebenda.

„ „ Berceuses pour Piano. op. 47. (M. 3,—.)

Halfdan Cleve: Konzert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. op. 3. Ausgabe für zwei Pianoforte zu vier Händen. (M. 6,—.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Franz Kessel: „Kain", phantastische Tondichtung nach Lord Byrons gleichnamigem Mysterium für grosses Orchester. (Partitur M. 5,—.) Verlag: Louis Oertel, Hannover.

Rafael Joseffy: School of advanced piano playing. Verlag: G. Schirmer, New-York.

A. H. Amory: „Meeresabend." Lied für eine tiefere Stimme mit Klavierbegleitung. op. 46 No. 3. (M. 1,20.) Verlag: Gebr. Wagenaar, Arnheim.

Ferdinand Schaub: Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 3 No. 1 und 2. (à M. 1,50.) Im Selbstverlag, Bingen a. Rh.

Max Reger: 52 Choral-Vorspiele für Orgel. Heft I—III. (à M. 3,—.) op. 67. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Bunte Bühne. Fröhliche Tonkunst. Gesammelt von Rich. Batka. Herausgegeben vom Kunstwart. Sechste Folge. Verlag: Georg D. Callwey, München.

Willy Knüpfer: Neun Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. (M. 4,—.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bertram Shapleigh: Sechs Lieder für tiefere Stimme mit Pianofortebegleitung. op. 11. (M. 2,—.) Ebenda.

A. von Fielitz: „Mit Veilchen" für eine Singstimme mit Pianoforte. (M. 1,—.) Ebenda.

Paul Klengel: Zwei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. op. 29 No. 1. „Wenn längst der Dichter schied." No. 2. Erinnerung. (à M. 1,—.)

„ „ Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. op. 30 No. 1. „Mein Lieb." No. 2. „So schön bist Du." No. 3. „Mein Lieb gleicht einer roten Ros'." (à M. 1,—.) Ebenda.

Julius Klengel: Suite No. 2 in a-moll für Violoncell und Pianoforte. op. 40. (M. 4,50.) Ebenda.

H. Berlioz: Der Corsar. Ouvertüre. op. 21. Arrangement für Pianoforte zu 2 Händen von Otto Taubmann. (M. 2,—.) Ebenda.

König Anton von Sachsen: Zwei Märsche. Für Klavier bearbeitet und herausgegeben von Otto Schmid. (M. 1,—.) Ebenda.

Felice Togni: De eerste Entwikkeling van de Technick der Linkerhand. Systematische Oefeningen voor Viool. Verlag: G. Alsbach & Co., Amsterdam.

Princessin Luise von Toscana: Du allein! Liebeslied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. (M. 1,20) Verlag H. Seemann Nachf., Leipzig.

„ „ „ „ Traum! Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. (M. 1,20.) Ebenda.

„ „ „ „ Capricietto für Pianoforte. (M. 1,20.) Ebenda.

A. M. Foerster: Six Songs. op. 57. (M. 1,25.) Verlag: H. Kleber & Bro, Pittsburg.

Robert Hermann: Fünf Lieder für mittlere Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 8. (M. 2,50). Verlag: Fr. Hofmeister, Leipzig.

„ „ Sechs kleine Lieder für mittlere Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 5. (M. 1,50.) Ebenda.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

Digitized by Google

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Den Reigen der Kunstbeilagen dieses Heftes eröffnet ein Porträt des „Postillon"-Komponisten

Adolphe Charles Adam nach einer Lithographie von Auguste Bry. Das Nähere über ihn, sowie über seinen Vater, den Klaviermeister

Louis Adam, finden unsere Leser in dem Aufsatz von Dr. H. Springer. Unserer Reproduktion lag ein vortrefflicher Stich von Bourgeois de la Richardiere nach dem Gemälde von A. P. Vincent zu Grunde.

Eine hübsche Karikatur, die sich auf den glänzenden Erfolg von Adams Oper „Si j'étais roi" bezieht, schliesst sich hier an. Die erste Aufführung des Werkes fand im Jahre 1852 im Théâtre Lyrique statt, der Bühne, die Adam im Revolutionsjahre begründet hatte und die nicht lange nach dem Zusammenbruch unter anderer Leitung wieder eröffnet worden war. Das Blatt rührt von dem bekannten Zeichner Nadar her, der in den fünfziger Jahren als Meister geistreicher Tageskarikatur hervortrat.

Den grossen Meister der Violine, Ferdinand David, stellt die nächste Beilage vor. Seine Bedeutung als Virtuose, Lehrer und Komponist beleuchtet die vorstehende Abhandlung von Dr. Wilh. Altmann.

Dem Datum der Geburt nach (22. Juni 1763) gehört noch in das vorige Heft

das Porträt von Etienne Henri Méhul, einem der grössten französischen Opernkomponisten. Als Sohn eines armen Kochs zu Givet in den Ardennen geboren, bildete er sein musikalisches Talent durch autodidaktische Studien in einem Masse und so überraschend kurzer Zeit aus, dass ihm bereits mit 10 Jahren die Organistenstelle an der Franziskanerkirche seiner Vaterstadt anvertraut wurde. Nachdem er mehrere Jahre durch den Organisten Wilhelm Hauser unterrichtet worden war, wandte er sich 1778 nach Paris, wo er in Gluck, der seine Begabung für die dramatische Komposition erkannte, einen einflussreichen Gönner fand; unter seiner Leitung schrieb er auch mehrere kleinere Opern, ohne dass er nachhaltige Erfolge damit erzielt hätte. Erst die Aufführung der komischen Oper „Euphrosine et Conradin" im Jahre 1790 fand beifällige Aufnahme, und nun folgt eine Reihe weiterer Werke, die zum grossen Teil bei dem leidenschaftlichen Parteigetriebe der Revolutionszeit unbeachtet geblieben sind. Im Jahre 1794 wurde er zum Inspektor an dem neu gegründeten Konservatorium, 1795 in die Akademie gewählt. In diese Zeit fällt auch die Entstehung einiger theoretischer Werke von minderer Bedeutung. Von den vielen Opern, deren er auch späterhin noch eine ganze Anzahl komponierte, hat sich bei uns nur „Joseph in Ägypten" gehalten, obwohl sie bei ihrer Erstaufführung am 17. Februar 1807 in Paris wenig Verständnis fand, dafür aber in Deutschland mit Entzücken aufgenommen wurde und als das untrügliche Wahrzeichen des Genius ihres Komponisten von den meisten Bühnen bis auf den heutigen Tag lebendig erhalten wird.

Hedwig Reicher-Kindermann, deren Bild wir im Gedenken an die 50. Wiederkehr des Geburtstages (geb. 15. Juli 1853 in München) dieser hochbedeutenden Künst-

Digitized by Google

lerin folgen lassen, wurde auf dem Konservatorium ihrer Heimatsstadt ausgebildet, debutierte, nach mehrmaligem Auftreten am dortigen Hoftheater, in noch jugendlichem Alter von 18 Jahren mit glänzendem Erfolg als Konzertsängerin im Gewandhaus zu Leipzig. Nach weiteren Engagements an den Bühnen in Karlsruhe, Leipzig, München, Hamburg, Wien und Paris schloss sie sich zuletzt dem von Angelo Neumann geleiteten wandernden „Wagnertheater" an. Ihre Weltbedeutung gewann die junge Künstlerin aber schon in dem ersten Bayreuther Festspieljahr als „Erda" und „Grimgerde." Trotz des bereits am 2. Juni 1883 in Triest erfolgten Hinscheidens ist das herrliche, überaus klangreiche Organ, die wahrhaft geniale und hinreissende Darstellungskunst namentlich hochdramatischer Rollen noch so unvergessen, dass wir es unterlassen können, auf die eminente Begabung dieser Königin der dramatischen Gesangskunst näher einzugehen, und uns damit begnügen, ihr zu ihrem 50. Geburtstage diesen bescheidenen Kranz zu flechten.

Den Schluss unserer Beilagen bildet eine tiefempfundene, zartsinnige Vertonung des Schaukalschen Gedichts „Frage" von Gustav Kanth, einem jungen in München lebenden Musiker aus der Schule Josef Rheinbergers.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

Digitized by Google

II. 20

ADOLPHE ADAM
* 24. JUILI 1803 †

Aus dem Musikhistorischen Museum des Herrn
Fr. Hieron. Raunkopf in Frankfurt a. M.

LOUIS ADAM

Aus den Musikhistorischen Museum des Herrn
Fr. Nicolas Heinrich in Frankfurt a. M.

Digitized by Google

Digitized by Google

Aus den Musikhistorischen Museum des Herrn
H. Hinrichsen Musikverl. in Frankfurt a. M.

FRANZÖSISCHE KARIKATUR AUF
ADAMS OPER „LE P'TYAUS ROI"

Digitized by Google

FERDINAND DAVID
† 19. juli 1873

ETIENNE HENRY MEHUL
n 22 JUIN 1763

M. 90

Digitized by Google

Hedwig Reicher-Kindermann

* 15. JULI 1853

FRAGE

Gedicht von Richard Schaukal

Für eine Singstimme und Klavier

komponiert von

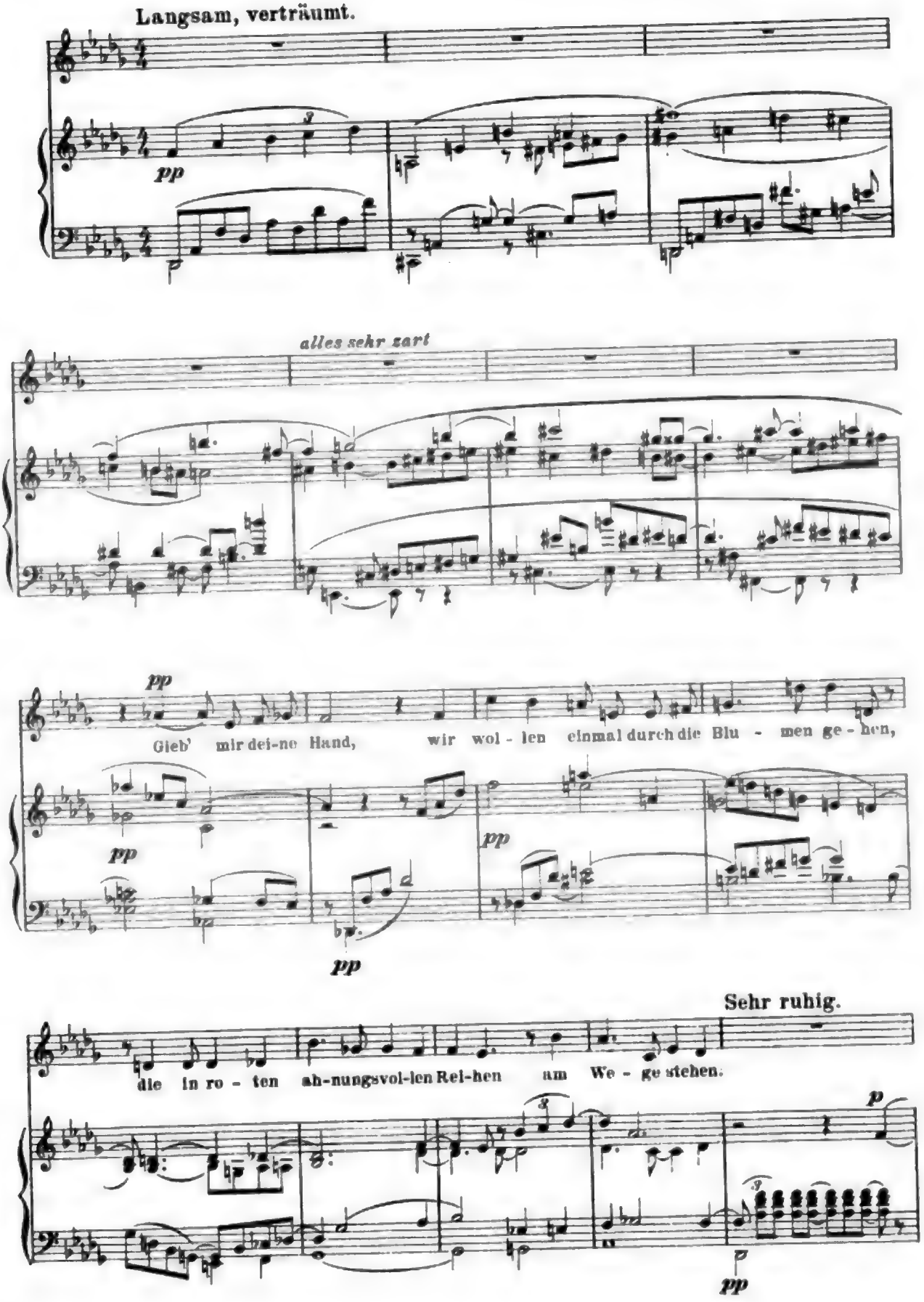
GUSTAV KANTH

Der Komponist behält sich alle Rechte vor

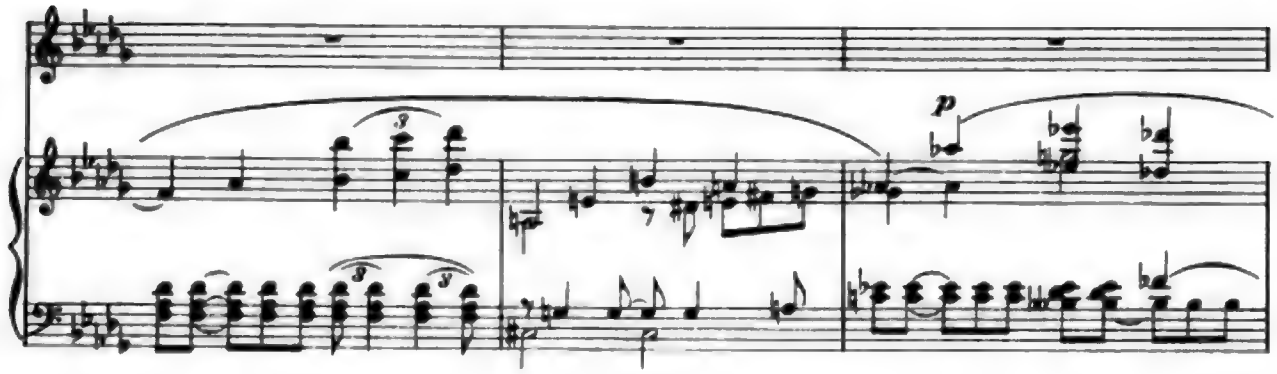
DIE MUSIK

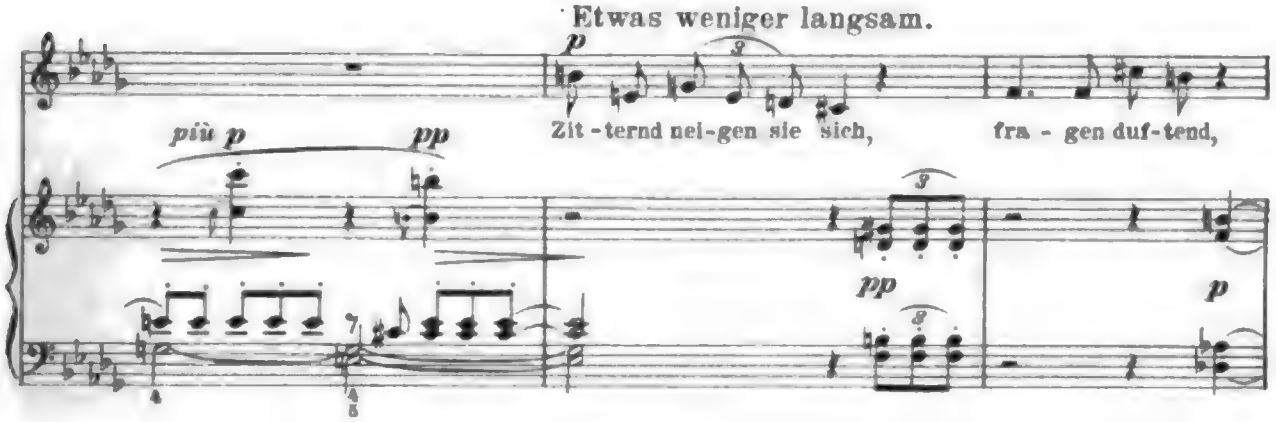
II. 20.

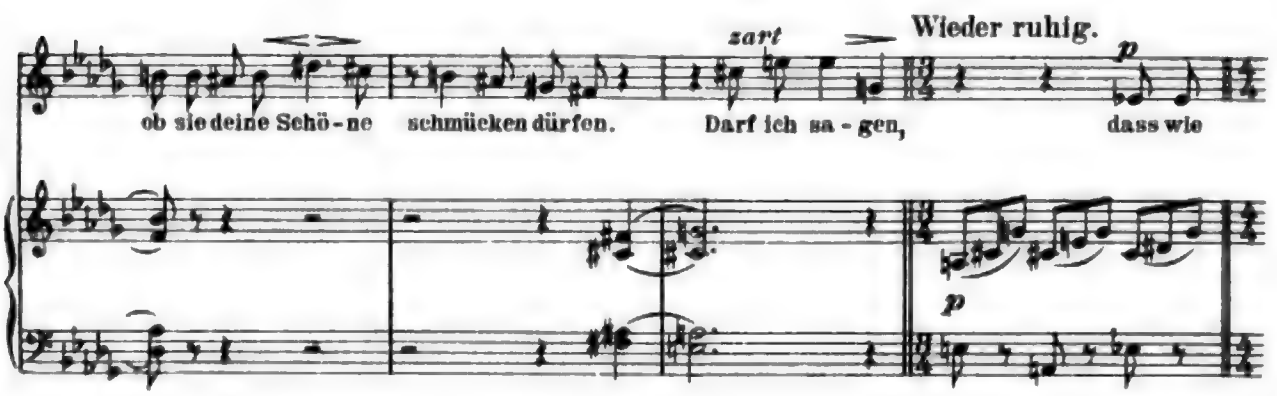
Digitized by Google

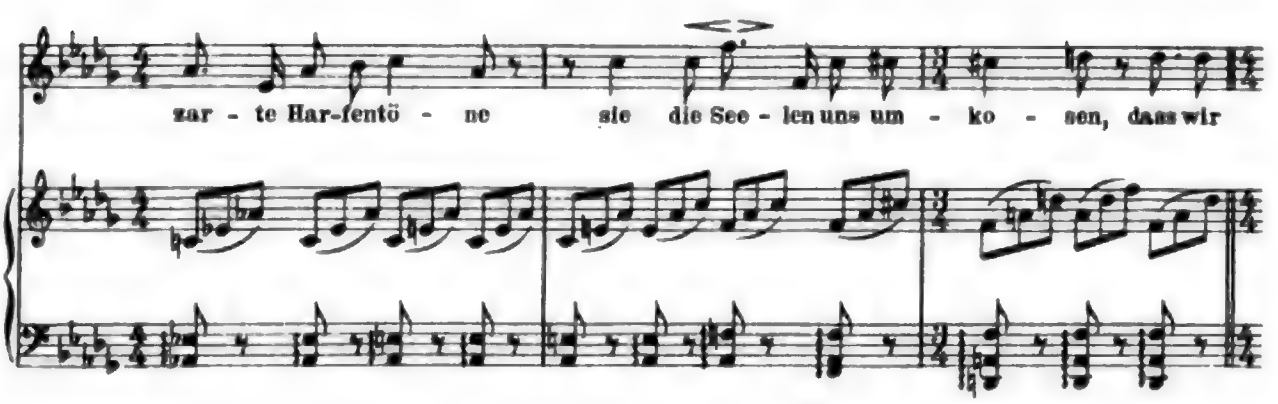


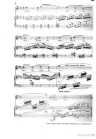
Digitized by Google




Etwas weniger langsam.
p
più p
pp
Zit - ternd nei - gen sie sich,
fra - gen duf - tend,
pp
p


zart
Wieder ruhig.
p
ob sie deine Schö - ne
schmücken dürfen.
Darf ich sa - gen,
dass wie
p


zar - te Har-fentö - ne
sie die See - len uns um - ko - sen, dass wir



DIE MUSIK

Uroffenbarung nenn' ich Musik —
In keiner der Künste
Strömt der verschlossene Mensch
Also krystallen heraus.

Gottfried Kinkel

II. JAHR 1903 HEFT 21

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

Digitized by Google

INHALT

Dr. Wilibald Nagel
Die Entwickelung der Oper von den Anfängen bis zu Gluck. III.

Otto Dorn
Das Wiesbadener Theater-Orchester und seine Dirigenten.

C. Witting
Vom Witz in der Musik.

Dr. Carl Hagemann
Opernregie. IV. (Schluss.)

Fernando Cretius
Vom Musikleben in Santiago.

M. Marasse
Leonardo da Vinci als Musiker.

Dr. Alfr. Chr. Kalischer
Ludwig van Beethovens Leben von Alexander Wheelock Thayer.

Besprechungen, Revue der Revueen, Umschau, Kritik, Eingelaufene Neuheiten, Anmerkungen, Kunstbeilagen, Anzeigen.

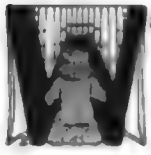
DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark
Preis des einzelnen Heftes 1 Mark
Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark
Sammelkasten für die Kunstbeilagen eines ganzen Jahrgangs 2.50 Mark
Abonnements nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen entgegen

DIE ENTWICKELUNG DER OPER VON DEN ANFÄNGEN BIS ZU GLUCK

von Dr. Wilibald Nagel-Darmstadt

III.

Deutschland und die Florentiner Reform der Musik.



ährend die Musik in Italien sich herrlich entfaltete, Englands Instrumentalstil sich die Herrschaft eroberte und in Frankreich die nationale Kunst aufsprosste, schienen in Deutschland die Anfänge selbständigen Kunsttreibens zu verkümmern.

Woher die Erscheinung? Das beginnende 17. Jahrhundert sah unseres Landes schmachvollste Zeit; der grauenvollste Bruderkrieg, von dem die Geschichte weiss, war entbrannt, die deutsche Kulturarbeit von rohen Horden mitleidlos vernichtet. Das war keine Zeit zu fröhlichem Lebensgenuss, keine Zeit, da die Kunst gedeihen, Blüten und Früchte bringen konnte. Nur das Lied lebte fort, in dem das bedrängte Menschenherz für sein Leid und sein Hoffen auf eine endliche Besserung der trostlosen Gegenwart rührende Töne fand. Eine Zeit grauenvoll moralischer Verwilderung, und doch wiederum eine Zeit, in der das Deutschtum herrliche Proben seiner inneren Kraft gab. Dem flüchtigen Blick offenbaren sie sich nicht; man muss, sie zu erkennen, in den tiefen Schacht deutschen Gemütslebens hinabsteigen, den Blick von dem eklen Getriebe der grossen Welt während der dreissig Kriegsjahre und ihres Vor- und Nachspiels wenden und das Kleinleben des gebildeten Deutschen belauschen, ihn in seinem unverwüstlichen Idealismus sehen, der ihn aufrecht hielt in allen Stürmen des Lebens. Auch da wird die tiefe Wahrheit bestätigt werden, dass der Deutsche niemals grösser ist als im Unglück . . .

Es ist ein Bild aus dem deutschen Kleinleben, das ich zunächst entrollen muss, ein Bild, unscheinbar und doch vielsagend. —

Ganz Europa, so darf man sagen, zehrte von den Schätzen, die Italien der geistigen Kultur erschlossen hatte. Bis ins 17. Jahrhundert hinein. Diplomaten, Kaufleute, Studenten, Musiker hatten Erzeugnisse italienischer Musik nordwärts über die Alpen getragen, nach Deutschland, Frankreich, England und bis in die nordischen Reiche hinein. Den deutschen

Digitized by Google

Meistern, die meist in kleinen Verhältnissen lebten, hatte die Sehnsucht, das lachende Wunderland des Südens mit eigenen Augen zu schauen, keine Flügel leihen können; sie bemühten sich, wie der wackere Mich. Praetorius, die Italos und ihre Weise daheim im stillen Kämmerlein zu ergründen. Nur einen hatte sein Weg unter den italienischen Himmel geführt, unseren grossen Heinrich Schütz; im Jahre 1628 hatte er Monteverdi, den viel bewunderten, aufgesucht. Eine der Früchte der italienischen Reisen — Schütz war zweimal im Süden — war seine Oper „Dafne", deren Text ihm Martin Opitz deutsch zugestutzt hatte. Die Partitur ist verloren, ein Verlust, gross genug, ihn zu beklagen, doch wohl nicht so schwerwiegender Art, dass er uns wesentlicher Züge im Charakterbild des trefflichen Meisters beraubte. Die Wucht und markige Bestimmtheit seiner Tonsprache kennen wir aus Sagittarius' grossen Chorwerken, Rinaccini-Opitz boten mit ihrer Dafne-Dichtung schwerlich etwas, das Gelegenheit zu ähnlichen Accenten gegeben hätte. Günstigsten Falles sind wir mit der Partitur eines interessanten Experimentes verlustig gegangen, keines Werkes, das, wie des Meisters Passionen, seine sieben Worte u. a. den Wechsel der Zeiten überdauert haben würde.

Zu einer zweiten Oper ist Schütz nicht gekommen; die durch den Krieg unleidlich gewordenen Verhältnisse vertrieben ihn aus der Heimat. Auch hätte kaum ein deutscher Hof der Zeit die für eine rechte Opernvorstellung nötige Summe aufbringen können, ganz abgesehen von den noch aller Orten fehlenden Sängern, die mit dem neuen Stil vertraut gewesen wären. Von auswärts kamen keine Künstler auf deutschen Boden, und die aus Sparsamkeitsgründen von den Hofhaltungen entlassenen Musiker irrten auf den Landstrassen umher, nahmen Handgeld oder bettelten und stahlen sich durchs Leben.

Also wäre auch damals die Oper etwas fertiges gewesen, die Höfe hätten sich ihrer Pflege im eigentlichen Wortsinne gar nicht annehmen können. Nach dem Friedensschluss wurde das anders; aber nun war das gesamte höfische Leben romanisiert: damit war der Entwickelung einer deutschen dramatischen Musik die Möglichkeit genommen. Es genügt, auf die parallele Erscheinung im Leben des deutschen Dramas hinzuweisen. Wir sehen die Dinge heute mit anderen Augen an und wissen, dass die Zwangslage, in der sich die deutsche Kunst damals befand, dieser zum Segen ward . . .

Zur Wiedererweckung des deutschen Geisteslebens haben die deutschen Höfe des 17. Jahrhunderts nichts beigesteuert; an den Fürsten lag es — traurig genug! — nicht, wenn deutsche Art und Sprache die Völkerstürme der furchtbaren dreissig Jahre überdauerte. Wenn man auch der wackeren deutschen Gesinnung der Weimaraner und Anhaltiner Fürsten rühmend

Digitized by Google

und freudig gedenken muss, die Mitglieder deutschtümlicher Akademieen waren, was will die kleine Zahl gegenüber der grossen der Fürsten besagen, die abseits standen, ihren Völkern das letzte Gut raubten und ihre Ehre darin suchten, die erbärmlichen Nachäffer französischen Wesens zu sein! Nein, wenn deutsche Sprache und Volkstum damals nicht untergingen, so war das ein Verdienst des städtischen Bürgertums, und was seine Bestrebungen mächtig unterstützte, das waren die schon hundert Jahre lang geübte Kunst des Buchdruckes, das seit den Tagen der Reformation wesentlich gehobene niedere Schulwesen. Kein Zufall also ist es, wenn jetzt ein scharfer Kampf um die deutsche Muttersprache anhub, kein Zufall, dass, mit Lippert zu sprechen, die Kunstschöpfungen der Sprache, die Pflege der werdenden Künste fortan die höchsten Kulturbestrebungen des deutschen Volkes einschliessen, so dass dieses Verhältnis unser Volk vor anderen zu kennzeichnen beginnt.

In die Anfänge dieser Bewegung müssen wir uns für kurze Zeit versetzen, nach Nürnberg, der alten, herrlichen Stadt, die nicht Rittertum, nicht kirchlicher Einfluss, die sich selbst grossgemacht und schmuck herausgeputzt hatte, wie kaum ein anderes deutsches Gemeinwesen.

Man vergleicht wohl Nürnberg, den Hauptsitz deutscher Kunsttätigkeit, mit Florenz. In der Tat erfolgte ja hier wie dort die Abwendung von der mittelalterlichen, idealisierenden Kunst fast zu gleicher Zeit und damit die Hinneigung zu der künstlerischen Auffassung, die Menschen und Dinge nach ihrer realen Erscheinung zu erfassen strebt. Aber für die Florentiner vollzog sich der Übergang fast unmerklich, der ältere Stil ging ohne jede Schwierigkeit den Bund mit der Darstellung des individuellcharakteristischen ein. Seine hohe Geistesbildung bewahrte den italienischen Künstler davor, im Schlamm des Gewöhnlichen zu versinken. Die künstlerische Tradition, die gesamte geistige Atmosphäre zwang ihn immer wieder auf die Höhe, er stand als Künstler, als Glied der Gesellschaft hoch über den Zunftgesetzen.

Nicht so günstig lagen die Verhältnisse in Deutschland, und ganz besonders nicht in Nürnberg. Die Zeit war vorbei, da der Klerus sich um künstlerische Fragen und ihre Lösung selbst bemüht hatte, er war Arbeitgeber, der Künstler zugleich Handwerker geworden; verschollen war das ritterliche Lied, ehrsame Bürger und Handwerker hatten es aufgegriffen und eifrig über den Leisten geschlagen und in die rechte Form gezwängt, dass es überall passe und nirgendwo anstosse. Damit war wohl die Phantastik mit ihrem bunten Überschwang aus dem Leben gestrichen, nicht aber die Poesie. Sie schmückte jede Kirche, jede Strasse, jeden Platz, sie zierte jeden lauschigen Erker, gab dem Leben jenen wohlig-heimeligen

Digitized by Google

Zug bürgerlich-sittlicher Gediegenheit und sinnender Heiterkeit, der auch unser Geschlecht glücklicherweise noch zu ergreifen vermag.

Aber ums Jahr 1600 war die alte schöne Stadt schon auf dem Wege des Verfalles. Andere reiche Städte des deutschen Südens teilten Nürnbergs Geschick, so Ulm und Augsburg. Der beginnende Seehandel, die durch die Einwirkung der Reformation veränderte Weltlage hatten mit furchtbaren Schlägen die grossen Handelszentren im Inneren Deutschlands getroffen und den Verkehr von ihnen abgelenkt. Nun kam der Krieg näher und näher auch in jene Gaue.

Noch entschlief das Kunstleben Nürnbergs nicht, noch wirkte die Tradition fort, aber es fehlte ihm jetzt der herzgewinnende Zauber, der einst auch die Dinge des Alltagslebens mit verklärendem Schimmer zu überstrahlen vermochte. Das Leben ward spiessbürgerlicher, beschränkter, der Deutsche, bei allem idealistischen Zug, der ihn ja nie verlassen, nachdenklicher, grübelnder . . .

Wir hörten, dass H. Schütz eine Oper schrieb, das in Italien begonnene nachahmend. Er gehorchte dabei wohl ebensosehr dem eigenen Wunsche wie einem äusseren Antrieb, einer fürstlichen Hochzeit. Ganz anders der Kreis, aus dessen Mitte heraus das zweite deutsche Singspiel der Zeit entstand: Sigm. Theophil Staden (1607—1655), der Schöpfer der „Seelewig", gehörte einem Kränzchen*) von Musikfreunden und Musikern an, das sich allwöchentlich einmal zu gemeinschaftlichem Musizieren zusammenfand und nach getaner Arbeit einen „ziemblichen" Umtrunk nicht sparte. Italienische Musik war auch ihnen nicht fremd; sie mögen auf ihre Art die neue Richtung in der Kunst eifrig besprochen und den Wunsch geäussert haben, einmal ein derartiges Spiel zu sehen. Greifbare Gestalt gewann derartiges Verlangen indessen erst, als Phil. Harsdörffer in der Mitte der Genossen erschien, ein Mann, der sich als Dichter und wackerer Deutscher einen angesehenen Namen machte. Er wurde Verfasser des Singspiels Seelewig, das Staden 1644 in Musik setzte.**)

Mit gelehrten theoretischen Erörterungen, wie sie vier Jahrzehnte früher die Florentiner über die platonische Philosophie und die Musik gegeben, haben sich die Nürnberger ohne jeden Zweifel verschont; keiner von ihnen wäre auch wohl imstande gewesen, in derartigen Fragen mitzureden. Sie begnügten sich mit dem Dinge an sich und der Erörterung seiner praktischen Brauchbarkeit. Alle Ausläufer des Humanismus auf musikalischem Gebiete haben in Deutschland ein etwas hausbacken-philiströses Aussehen gewonnen; so wurde auch der Reflex der freien, wissenschaftlichen Tätigkeit der grossen italienischen Theoretiker in Deutschland

*) Vgl. meine Darstellung in den „Monatsheften f. M.-Gesch." Jahrg. XXVII S. 1 ff.

**) Neuausgabe von Eitner. Berlin 1881 („Monathefte").

Digitized by Google

schulmeisterlich-ehrliche Pedanterie, deren die vielen deutschen Kompendien der Musiklehre klassische Zeugen sind.

Aber der Versuch der Nürnberger darf, um in seiner ganzen Bedeutung erfasst zu werden, nicht als blosses musikgeschichtliches Ereignis, er muss vielmehr in seiner kulturhistorischen Wichtigkeit begriffen werden: aus dem Elend der Zeit heraus flüchteten jene Leute in den heiteren Tempel der Kunst, die den Menschen — ach, nur auf Augenblicke! — über das Daseinsleid erheben kann. „Draussen" im Reiche hatten sie nichts zu suchen, bedeuteten sie jetzt nichts; mehr als je in die engen Grenzen ihres Bezirkes gebannt, hörten sie auch dann nicht auf, künstlerischen Fragen ihr Ohr zu leihen, als die Kriegswogen näher und näher an ihre Stadt fluteten, ohne doch die Forderungen des realen Lebens ausser acht zu lassen.

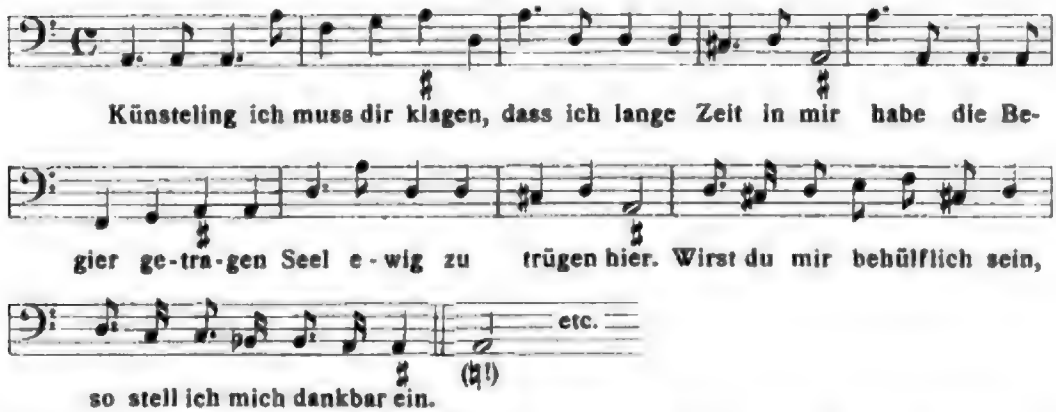
„Seelewig" ist ein geistliches Singspiel oder „Waldgedicht", wie sein Verfasser es nennt .. „vermeine darinnen vorzustellen, wie der böse Feind den frommen Seelen auf vielerlei Wege nachtrachtet und wie selbe hinwiederum ... vom ewigen Unheil abgehalten werden". Auch hier ist die Anknüpfung an das Schäferspiel, ganz wie in den Anfängen der Oper in Italien, zu bemerken. Das deutsche Stück ist eine überaus frostige Allegorie, in der Begriffe wie die Sinnlichkeit, das Gewissen personifiziert auftreten. Man möchte an eine direkte Einwirkung von Emilo del Cavaleri's allegorischem Stück: la rappresentatione di anima e di corpo glauben, einer dramatischen Arbeit, die, ganz im Sinne der älteren „Moralitäten" gehalten, aus der moralisierend lehrhaften Richtung erwachsen war, welche die Oper kurz nach ihrem Entstehen in Rom eingeschlagen hatte.

Die Partitur des Singspiels weist 3 Discante, 2 Alte, 2 Tenöre und 1 Bassstimme auf und gibt als zu verwendende Instrumente an: je 3 Geigen, Flöten nnd Schalmeien und ein grosses Horn. Zu diesen kommen aber, im Verzeichnisse nicht angegeben, noch „Zwerchpfeifen und Flageolet" hinzu, auch heisst es vor der dritten Handlung: „Symphonie mit drei Pomparten oder Fagotten." Ganz interessant ist folgende Angabe: „und ist zu vermerken, dass den Nymfen Geigen, Lauten und Flöten, den Schäfern Schalmeyen, Zwerchpfeifen und Flageolet, dem Trügewald aber ein grosses Horn zugeeignet werden." Damit ist ein gewisser Versuch der Charakteristik der Personen durch die Instrumente bezeichnet. Von einem Instrumentationsprinzip hierbei zu sprechen, würde, da es sich nicht um ein gleichzeitiges Gegenüberstellen der oder jener Instrumenten-Gruppen handelt, verfehlt sein. Den Bass (Grundbass) führte eine Theorbe, eine Basslaute mit doppeltem Wirbelkasten. Vergleicht man die Partitur mit den Arbeiten der Italiener, so wird man die Abhängigkeit Stadens von diesen sofort wahrnehmen. Und doch ist sie nur eine bedingte, sie zeigt

Digitized by Google

sich, abgesehen von gewissen formellen Einzelheiten, nur in der Anwendung des Recitativs, einer Ausdrucksweise, die dem Deutschen nicht mundete: er steckt zu tief im Wesen des melodisch-gemütvollen und rhythmisch-bestimmten und fand den ital. Ton der Italiener nicht, obwohl er ihn suchte. Darum nicht, und weil die Unbeholfenheit seiner Muttersprache ihm nicht den rechten Weg wies. Der Unterschied ist also: bei den Italienern das dramatische Interesse, dem sich die musikalischen Bildungsgesetze unterzuordnen, resp. mit dem sie sich abzufinden haben, bei dem Deutschen die musikalisch gesetzmässige Bildung, der sich das dramatische Interesse beugen muss; es zeigen dies in ganz besonderer Weise die vielen Strophenlieder der Stadenschen Arbeit.

Ich gebe zunächst eine kleine Probe in dem Gesang Trügewalds, des ersten Intriguanten auf der deutschen Bühne. Die Melodie liegt im Basse; Vokal- und Instrumentalbass sind hier, wie bei den Italienern, und in den Vokalwerken mit Orgel usw. ein und derselbe, nur dass kleinere Notenwerte und auch Gruppen von Durchgangsnoten etc. auf einer Note des Instrumentes gebracht werden:



Ein überaus charakteristisches Beispiel des Strebens nach musikalischer Symmetrie, aber auch ein Beispiel der mangelhaften Fähigkeit, sinngemäss zu sprechen und zu betonen, etwas, worauf, wie andere Beispiele dartun, Stadens Sinn aber doch zuweilen gerichtet war; z. B.:

Die Fortsetzung des Liedes gliedert sich wiederum in 2 gleiche Abschnitte von je 4 Takten (Modulation: a-A. A-C) und den Abgesang von 2 Takten. An einer anderen Stelle (Part. S. 93) teilt Staden ein Lied in 2 Abschnitte zu je 2 gleichen Sätzen; das erste Mal erfolgt die Modulation von $\frac{\flat}{g}$ nach $\frac{\sharp}{d}$, das zweite Mal wieder in den Hauptton zurück resp. nach Dur. Die

Abhetzung eines Rhythmus findet sich auch hier; solche Stellen sehen wie Versscandierungen mit beliebig daran angepassten Noten aus:

Aber solche Stellen — der angeführte Rhythmus kehrt übrigens häufig wieder — finden sich nicht in der früher bemerkten Ausführlichkeit; Staden lenkt nach derartigen Anläufen immer in andere Bahnen ein, zuweilen freilich in den Beginn zurückkehrend. (Part. S. 91 f.) Im Verhältnis zu den Monteverdi'schen Kühnheiten sieht das Werkchen Stadens harmlos aus: es war eben ein ganz anderer Kreis, für den er seine Arbeit bestimmte. Kleine Koloraturen wagt der Deutsche auch, aber systematisch neue Versuche in der Tonmalerei, wenn auch bescheidener Art, zu unternehmen, fällt ihm nicht bei. Er lässt Sinnigunda von der Nachtigall singen:

bringt aber gleich vorher auf den Text: Schnell eilende Wellen etc. dies:

Über die kleinen Chöre und Instrumentalsätzchen ist wenig zu sagen; sie zeigen einen gewissen Stimmungsgehalt und sind homophon gefügt.

Von künstlerischer Einheitlichkeit der Idee wird man, soweit es sich um bewusste Trennung recitativischer und arioser Partieen handelt, nicht sprechen können, wohl aber mit Bezug auf die konsequente Durchführung der Vermeidung contrapunktischer Arbeit. (Im Texte heisst es: „Die schweren Fesselband sind mir [d. h. der Musik] jetzt abgefallen" und „Hört nun, so euch beliebt, wie schön mit mir vermählet die freie Reimenkunst . . .").

Wäre es den Deutschen möglich gewesen, das neu gewonnene Feld noch weiter zu bestellen, sie würden auch auf ihm noch Achtung gebietendes geleistet haben. Ob aber Deutschland auf diesem Wege zur Führerin in der Musik geworden wäre? Schwerlich. Dazu bedurfte es noch langer und harter Arbeit, einer gewaltigen Verinnerlichung der Tonsprache. Weil die deutschen Tonmeister der nächsten Folgezeit so gänzlich ohne Zusammenhang mit der grossen Welt schufen, auf sich selbst und die Anregung, die ihrem eigenen Inneren entströmte, angewiesen blieben und doch eifrig dem nachgingen, was auf fremder Erde erwuchs, gerade darum vermochten sie, herangereift, das Erbe anderer Länder anzutreten und ihrer Kunst die Bewunderung der Welt zu erringen.

Digitized by Google

IV.

Die französische Oper bis auf Lully's Zeit.

Die Spiele des Adam de la Hale, deren ich im Eingang gedachte, waren ohne jeden Einfluss geblieben. Moralitäten, Mysterien und Farcen, von einzelnen Korporationen dargestellt, beherrschten den Geschmack der nachfolgenden Zeit. Die Mysterienspiele verrohten am Ende dermassen, dass ein Parlamentsbeschluss von 1548 sie zu verbieten für nötig fand ...

Das Geistesleben Frankreichs im 16. Jahrhundert entfaltete sich unter dem mächtigen Einfluss der italienischen Renaissance, der Antike und der Reformation. Durch die militärischen Züge seiner Könige war Frankreich mit der Bildung und dem Luxus Italiens bekannt geworden. Franz I. macht durch die Gründung der heute Collège de France genannten Hochschule, durch reiche Schenkungen der hauptstädtischen Bibliotheken, durch die Berufung von Künstlern und Gelehrten Paris zum Mittelpunkte des Landes.

Die Einwirkung der Antike zeigt sich in dem von Meister Rabelais so unnachahmlich verspotteten Bestreben, alte Dichtformen nachzuahmen und das eigene Idiom durch altsprachliche Elemente umzuwerten, ein Programm, das auch das 17. Jahrhundert wiederum aufgriff und mit Geschick und Geschmack durchführte. Auch die Oper erfuhr, wie wir hören werden, den Einfluss der Antike.

Nicht in Betracht kommt für unsere Zwecke die Wirkung, welche die Reformation, und zwar auf die Entwickelung der Vulgärsprache, gewann. Zu diesen Vorbildern gesellte sich, vom Beginn des 17. Jahrhunderts an, ein anderes, die spanische Literatur, der Frankreich den Schäferroman, das idyllische Spiel und damit die von Molière lächerlich gemachte Pastorale oder gesungene Komödie, sodann, als wichtigstes, die Preciosität, den „bel esprit" verdankt, jene Häufung gesuchter Antithesen und affektierter Bilder, die in den adligen Salons Gegenstand eines raffinierten Kultus, in den Bürgerhäusern Karikatur und für das Lustspiel ein sehr dankbarer Stoff wurde.*)

Die Musik, die von den veränderten Verhältnissen nicht unberührt bleiben konnte, huldigte der neuen Mode in ihrer Weise gleichfalls; in weiterem Umfange freilich erst, nachdem der literarische Geschmack schon wieder in eine andere Bahn gelenkt worden war, die unbedingter Klassizität, in der das Altertum die Autorität, Boileau der Führer war, und in der jeder Zusammenhang der Literatur mit dem Volksgeiste unbarmherzig vernichtet wurde.

*) Nicht nur in Frankreich. Shakespeare's Don Adriano de Armado („Love's Labour's lost") beweist dies unter anderem.

Digitized by Google

Davon wird noch ein Wort zu sagen sein. Zunächst zur Vorgeschichte der Oper.*)

Dadurch, dass Heinrich IV. von Frankreich bei seiner Vermählung mit Maria von Medici der ersten öffentlichen Opernvorstellung beiwohnte, war der neuen Kunstform der Weg nach Paris noch nicht gebahnt worden. Die Ursachen wird man in den rastlosen Anstrengungen des Herrschers zu suchen haben, das durch die voraufgegangenen inneren Wirren in seinem Lebensmarke getroffene Volk in gleichmässige Bahnen der Entwickelung zu lenken. Für künstlerische Experimente blieb keine Zeit; den Forderungen des Hofes nach ästhetischen Unterhaltungen ward durch Aufführung glänzender Ballete genügt.

Erst unter Ludwig XIV. erfolgte, und zwar durch Mazarin, die Einführung der Oper auf französischem Boden. Aus politischen Erwägungen heraus: der Kardinal wollte sich während der Minderjährigkeit des Königs des Einflusses auf die kunstbegeisterte Regentin, Anna von Österreich, versichern. Um aber Gefallen zu finden, musste die Oper ein Kompromiss mit dem Ballet eingehen, eine Erscheinung, unter der auch noch, 100 Jahre später, Gluck zu leiden haben sollte.

Die französischen Tonsetzer gingen der Oper fast völlig aus dem Wege. Erst Robert Cambert (geb. 1628) ergriff die Idee einer französischen Oper, aber ohne dauernden Erfolg. Zur gleichen Zeit erschien Cavalli in Paris: der französische Geschmack bestimmte ihn, die Solooper aufzugeben und in seinen „Ercole" (1662) breite, glänzende Chormassen einzufügen, den leichten Ton des Chanson und mit ihm die graziöse, flüssige Rhythmik der Franzosen nachzuahmen.

Die Meinung des Publikums war geteilt: der eine wollte nur eine Tragödie mit Musik; der andere anerkannte ausschliesslich die Italiener und sprach der französischen Sprache jede Fähigkeit, in der Oper zur Verwendung zu gelangen, ab; der dritte verwarf die ganze Gattung als ästhetisches Unding. Auf diesem Wege war nicht weiter zu kommen; anstatt entschlossen den praktischen Versuch aufs neue zu wagen, diskutierte man und erhitzte sich, in echt französischer Weise, die Köpfe . . .

Dem Gange der Dinge war Jean Baptiste de Lully, ein 1633 geborener Florentiner, der sich aus bescheidenen Anfängen in Paris emporgearbeitet hatte, mit kühlem Blute gefolgt. Er war nicht nur in die französische und italienische Setzkunst eingedrungen, vor allem hatte er die Technik der Bühne und den Geschmack des französischen Publikums

*) Ich kann mich hier ebenso wenig wie an anderen Stellen darauf einlassen, die Literatur mitzuteilen. In den betreffenden Abschnitten von Köstlins Musikgeschichte (V. Aufl. Berlin 1899) habe ich die bis dahin erschienene Literatur ausführlich angegeben, wozu allerdings noch einiges neuere nachzutragen wäre.

studiert. Besser als irgend einer vorbereitet, griff er nachdrücklich in die Entwickelung ein. „Ausgerüstet," so habe ich ihn an anderer Stelle geschildert, „mit einem erstaunlichen Anpassungsvermögen, überall helfend, dirigierend oder dienend, als Schauspieler, Tänzer unermüdlich tätig, als Komponist bereits genannt, mit der zum mindesten materielles Glück verheissenden Fähigkeit ausgestattet, an jedem Stein des Anstosses aalglatt vorüber schlüpfen zu können, hatte er sich für die Hoffeste unentbehrlich zu machen verstanden." Kein Wunder, dass er Feinde hatte, hatte er doch Neider. Wohl haften seinem menschlichen Charakterbilde starke Schatten an, die hässlichen Beschuldigungen jedoch, die gegen ihn in übergrosser Zahl geschleudert wurden, waren nicht durchaus gerecht. Lully starb 1687.

Die Dichter seiner Oper waren Quinault, der ein grosses Verständnis für seine Aufgabe bewies, Corneille und Campistron. Die Stoffe wurden mit wenigen Ausnahmen dem Altertum entlehnt.

Man kann Lully's Stellung in grossen Zügen so zeichnen: er hat sich nicht mit subtilen Satzkünsten abgegeben, obwohl ihre Kenntnis ihm nicht abging. Er war bemüht, mit seiner Musik die Handlung nicht oder möglichst wenig zu unterbrechen, die Hauptmomente der dramatischen Entwickelung (nicht, diese selbst: das vermochte er nicht!) durch den Ton ins rechte Licht zu stellen, eine Musik also zu schaffen, die, indem sie die ihr immanenten Gesetze dem höheren Zwecke, dem Drama, opferte, nicht um ihrer selbst willen, sondern nur als Mittel zu diesem Zwecke erschien. Damit griff Lully also auf die ursprüngliche Absicht der Florentiner zurück: nicht die sinnlich gefällige Musik, das Drama war das Ziel, dem zuzustreben war. Was seiner Kunst fehlte, das war, ganz abgesehen von ihrer noch mangelhaften Ausdrucksfähigkeit und Vertiefung im einzelnen, die Unfähigkeit Lully's, die verschiedenen Teile seiner Musikdramen in diejenige Beziehung zu einander zu setzen, welche das Werk als in sich geschlossene Einheit erscheinen liess. Ursache und Wirkung sozusagen, sind in seiner Musik nicht zu erkennen, den Begriff einer logisch sich entwickelnden Musiksprache kannte er noch nicht; er betonte die Einzelmomente, vermochte sie aber nicht zu einem in seinem Verlaufe erkennbaren dramatischen Geflecht zu verweben.

Das rhetorische Pathos, das Ziel der hohen Tragödie der Zeit, ist auch das Ziel des Musikers gewesen. Freilich nicht durchaus: was die Tragödie nicht durfte, das konnte die Oper wagen, den Zusammenhang nämlich mit der volkstümlichen Kunst nicht ganz zu lösen. Hiermit ist die kulturgeschichtlich interessanteste Seite der französischen Oper angedeutet. Wir werden später darauf zurückkommen müssen.

Dem traditionellen französischen Geschmack kam Lully dadurch ent-

gegen, dass er, nach antikem Vorbilde, dem Chor- und Tanzlied einen breiten Raum in seinen Schöpfungen einräumte.

Wort, Ton und Tanz (Pantomime) also sind in Lully's Opern mehr oder weniger gleichberechtigte Faktoren gewesen. Das war wenigstens die theoretische Auffassung des Verhältnisses der Schwesterkünste im gesungenen Drama; in der Praxis gestaltete sich die Sache freilich in wesentlich anderer Weise. Dort hat die Musik, nicht durchaus, aber auch nicht gerade selten, das Interesse am Wort in den Hintergrund gedrängt und ist sich selbst und ihren eigenen Gesetzen gefolgt. Und gerade derartige Stellen in Lully's Werken nehmen unsere innere Teilnahme heute noch gefangen, nicht die Produkte rein theoretischen Spekulierens, die nur der analysierenden Betrachtung lohnende Aufgaben gewähren.

So hat sich Lully also in Gegensatz zu jenen gesetzt, bei denen die rein musikalischen Forderungen schliesslich dazu führten und dazu führen mussten, das ursprünglich von den Florentinern Verworfene wiederum aufzunehmen. Dahin gehören das Überwiegen des Musikalischen an sich, breit ausgeführte Melodik, die Silbendehnungen, Textverzerrungen u. a. m. Wie die Florentiner erstrebte und erreichte er strengsten Anschluss der Musik an das Wort: daher die vollendete Deklamation in seinen an und für sich mehr oder weniger reizlosen Gesangslinien, daher die durchsichtige Fassung seiner Chöre, deren Wirkung fast ausnahmslos auf ihrer fein pointierten rhythmischen Gliederung beruht.

Sein Streben nach rhetorischem Pathos besagt, wie ich schon hervorhob, nicht, dass in Lully der Sinn für Melodie tot gewesen wäre. Man sehe einzelne der kleinen Balletsätze in ihrer zierlichen Fassung. Aber so hübsch derartiges sein mag, tiefere Wirkung vermag kaum davon etwas auf uns auszuüben, da Lully die Gefühlswärme abgeht. Es ist konstruierte, berechnete, nicht empfundene Musik. Wir werden den inneren Grund auch dieser Erscheinung noch darzulegen haben.

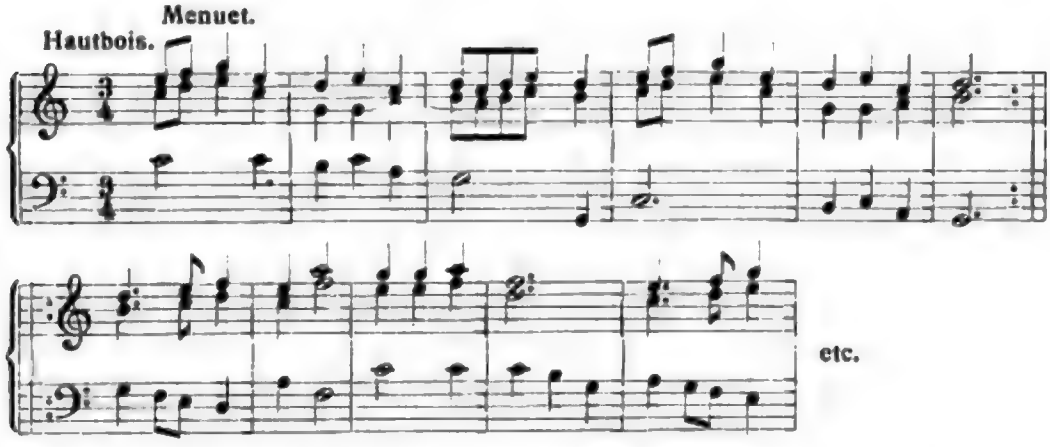
Prinzipiell ist kein grosser Unterschied zwischen seinem Instrumental- und Vokalsatz. Zunächst der erstere.*) Während bisher die Operneinleitungen im allgemeinen es zu keinerlei selbständigen Form gebracht hatten und die Gruppierung ihrer einzelnen Teile ganz willkürlich erfolgte — wie denn auch die ältere Sonate ihre Teile nicht in ganz bestimmter Reihenfolge aneinanderfügte — setzten sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zwei Grundformen der Ouvertüre fest, deren eine die Lully'sche ist. Die zweite Form fand ihren bedeutendsten Vertreter in

*) Das Verzeichnis von Lully's Opern darf ich mir ersparen. Man findet es in jedem Musiklexikon angegeben. Die Mehrzahl seiner Werke im Neudruck bei Breitkopf & Härtel. („Chefs d'œuvres classiques de l'opéra français".) „Armide" in Bd. XIV der „Publikationen."

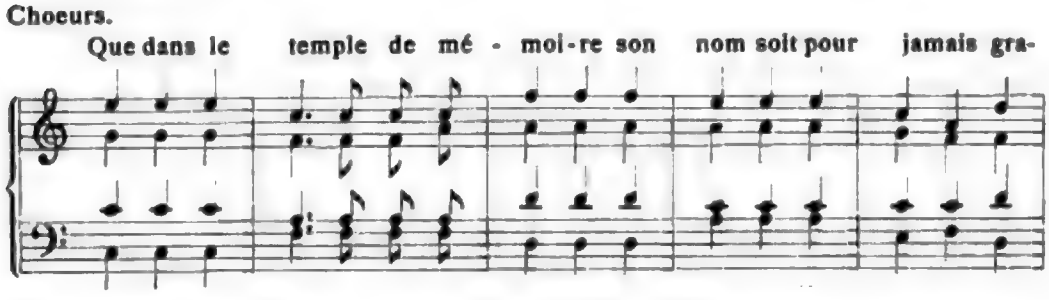
Digitized by Google

A. Scarlatti. Lully's Ouvertüre besteht aus einem pathetischen Einleitungssatz, einem mehr oder weniger frei fugierten Allegro und der Reprise des ersten Teiles, die aber meist abgekürzt oder auch nur angedeutet erscheint. Diese Form muss als typisch gelten, obwohl sie auch Ausnahmen erfährt. Auch hier haben wir also die Einwirkung der Sonatenform zu sehen, resp. in Lully's Ouvertüre erscheint die ältere Sonate auf drei Sätze beschränkt. Lully's Orchesterbehandlung war eine mustergültige, die aller Orten Aufsehen erregte und deshalb, nicht zum wenigsten in Deutschland, eifrige Nachahmung weckte. Seine Ouvertüre wurde für die Instrumentalkomposition bedeutungsvoll; in Deutschland stellte man sie an die Spitze der Partiten und erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde sie durch die „Symphonie" ersetzt.

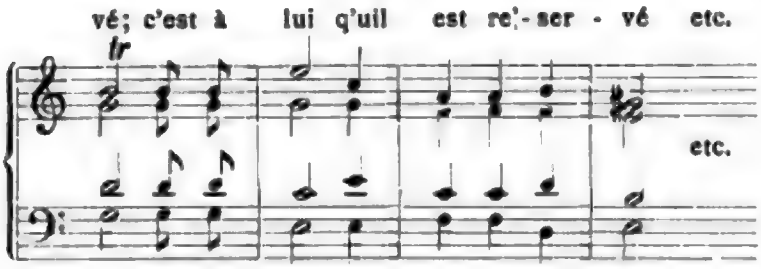
Ausgeführte Beispiele von Lullys Chorbehandlung können wir uns hier ersparen; die Oberstimme tritt oft leicht führend heraus, die begleitenden Instrumente beschränken sich auf Unterstützung der Gesangstimmen, ohne selbständige Bedeutung zu erlangen. Ich führe einiges aus „Armide" an:



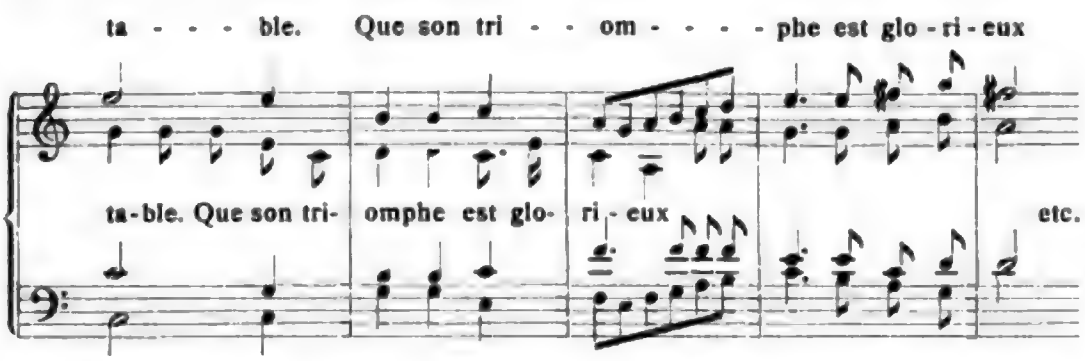
Der Schluss wird nicht aus dem ersten, sondern aus dem zweiten Teil gebildet. Dann setzt ein Solo ein, dessen Begleitung die Instrumente in ein wenig grösserer Selbständigkeit als nachher, wenn der Chor einsetzt, übernehmen:



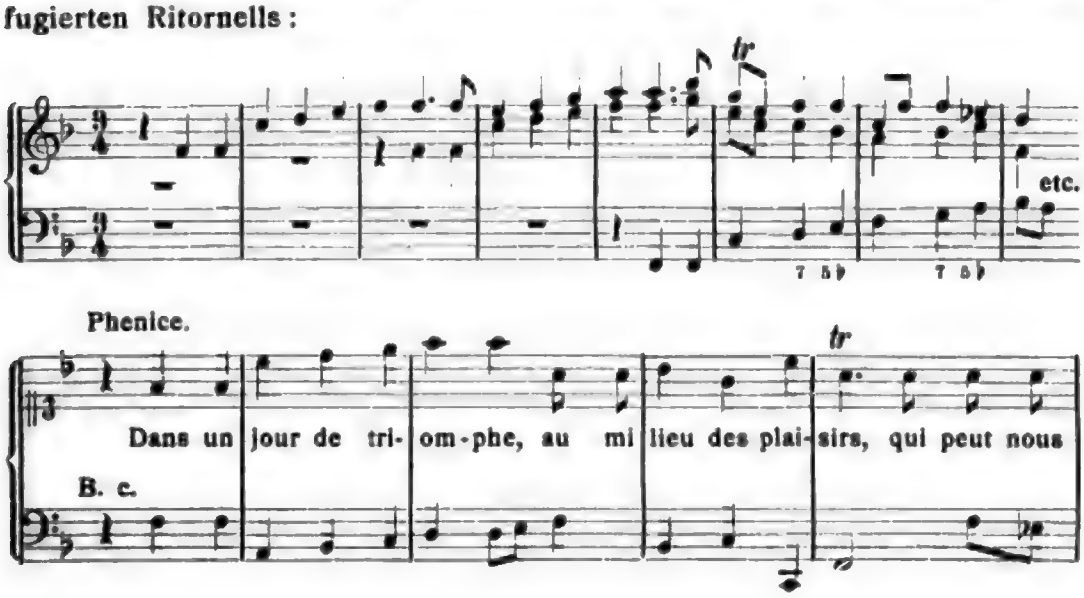
Digitized by Google

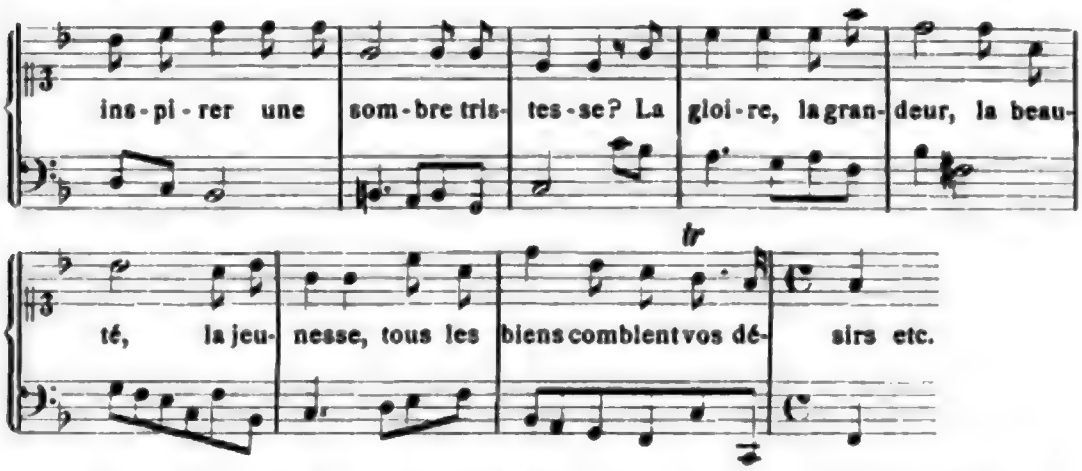


Die Instrumente haben, abgesehen von ganzen Kleinigkeiten (Zusammenziehung zweier kleineren Notenwerte), nichts zu tun, als die Chornoten mitzuspielen. Übrigens ist dieselbe Chorbehandlung nicht durchweg zu finden; grössere Selbständigkeit z. B. gewinnen die Stimmen im Chore: Armide est encore plus aimable qu'elle n'est redoutable. Der Anfang ist so gehalten, dass die Stimmen, was ja dem ganzen Prinzip gemäss ist, gleichzeitig denselben Text bringen:

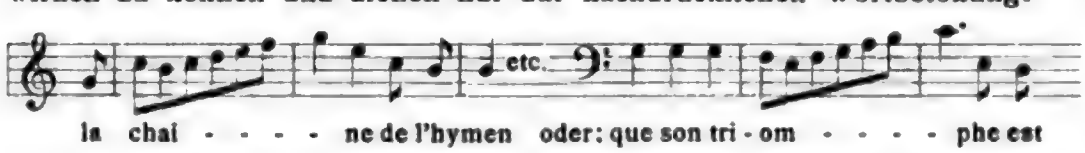


Eine Probe pathetisch deklamierter Rede mit dem Anfange des fugierten Ritornells:



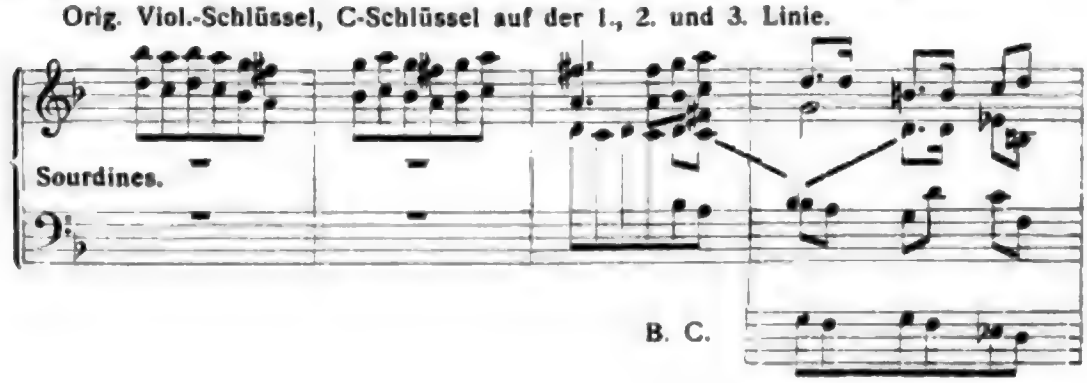


Man sieht aus dieser kleinen Probe, wie Lully bemüht ist, kein bedeutungsvolles Wort des Textes verloren gehen zu lassen, wie er unübertrefflich deklamiert und insbesondere versteht, die Ausdrücke zu betonen, um die sich im Zeitalter Louis XIV. und also auch in der Oper alles drehte: la gloire, la grandeur, la beauté, la jeunesse. Was ich über das deklamatorische Pathos der Lully'schen Melodieen sagte, erleidet durch gewisse melismatische Ausschmückungen, die auch er nicht ganz verworfen hat, keine grosse Einschränkung: sie sind zu kurz, um rein musikalisch wirken zu können und dienen nur zur nachdrücklichen Wortbetonung:

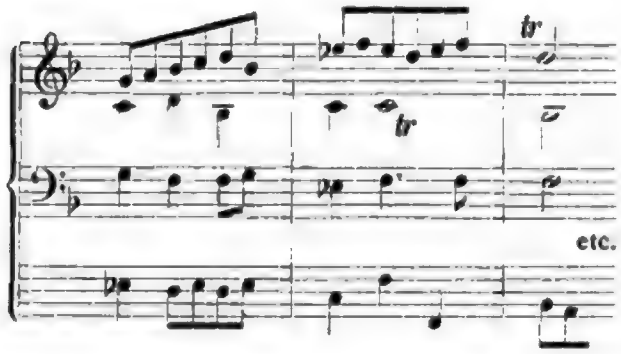


Andere Verzierungen sind auch nicht gerade häufig; da und dort stösst man auf Pralltriller und andere kurze „Manieren". Im Verhältnis zu ihrer häufigen Verwendung in der älteren französischen Klavier-Literatur darf man ihr Auftreten in der Lully'schen Oper sogar als selten bezeichnen. Aber eine andere Ausdrucksart verwendet Lully sehr häufig: er lässt die Geigen mit Vorliebe Sordinen anwenden und erreicht dadurch oft ganz wundervolle Effekte. Man sehe den Beginn des folgenden Stückes:

Orig. Viol.-Schlüssel, C-Schlüssel auf der 1., 2. und 3. Linie.



Digitized by Google



Diese wenigen andeutenden Proben mögen genügen. —

Wir müssen noch versuchen, die Oper Lully's nach den Merkmalen zu würdigen, die sie als echtes Kind ihrer Zeit erscheinen lassen. Wie die Griechen und Römer der klassischen Tragödie der Franzosen sind auch in der Oper die Herren und Damen von Versailles die Helden und Huldinnen. Es ist ein sonderbarer Anachronismus der Sitten und Empfindungen, ein Anachronismus aber auch des Kostüms; noch in den Tagen Voltaire's erschienen die Gestalten der Antike auf der französischen Bühne in Reifrock und Perücke. So war die Oper in dieser Beziehung ganz das Seitenstück des gesprochenen Dramas; und auch deren Stil war, mutatis mutandis, der ihrige. „Anstand geht über Natur", das berühmte Wort, das den Grundsatz der Sprechweise in der Tragödie angiebt, und unter Anstand die strenge Etikette am Hofe des allbelebenden Sonnenkönigs versteht, derselbe Wortbegriff ist auch in der Oper mächtig: ins musikalische übersetzt, ist es die gespreizte, wohlaccentuierte, gemessen-pathetische Weise, die dem natürlichen Prinzip der Tonsprache, der festgefügten Melodie, die ihren Inhalt aus dem Quell innerer Empfindung nimmt, widerstreitet. Für innere Versenkung war aber am Hofe Ludwigs XIV. keine Stelle, jede Regung war äusserlicher Art.

Die spezifisch französische Melodik, wie sie in dem Chanson, dem rhythmisch-pikanten und zierlich gegliederten Couplet erscheint, hat sich aber trotz alledem nicht vom Pathos des Hoftones verdrängen lassen. Sie begegnet uns in Lullys Tanzweisen auf Schritt und Tritt; in ihnen schlägt das Herz des leicht erregten und beweglichen Volkes. Damit ist die kulturgeschichtlich interessanteste Seite von Lully's Oper berührt: während die schöne Literatur jedes Band, das sie an das Volksbewusstsein kettete, löste, behauptete die Volkskunst in der Oper ihren Platz. Hier, in den Tänzen, in einzelnen Chorliedern, zeigte sie sich wirksam, hier empfand niemand das „Unanständige" vulgärer Ausdrucksweise, wie denn der Musik niemals die Fähigkeit zugetraut wurde, oppositionelle Äusserungen verlauten zu lassen.

Wenn die Tonkunst im Zeitalter des Sonnenkönigs zum erstenmale

Digitized by Google

modisch aufgeputzt zu erscheinen anfing, so zeigt sich darin durchaus der Einfluss Louis XIV. und seines Hofhaltes. Einmal kamen jetzt die ausschmückenden Verzierungen in Gunst, dann die Verwendung gedämpfter Töne. Es handelt sich hierbei nicht um rein musikalische Momente: das eine erinnert an die devote Art der Rede, die jeden Satz mit einer Verneigung schliesst und den natürlichen Redefluss durch Anstandspausen unterbricht; die andere Erscheinung stammt aus derselben Sphäre: es ist geziert-leiser, eleganter Hofton darin. Selbstredend sind technische und poetische Erwägungen bei der Verwertung derartiger Effekte mit ausschlaggebend gewesen; was sie aber Mode werden liess, war der Ton der Zeit, der jeder ungehindert strömenden Äusserung beschränkenden Zwang auferlegte und sie in den Bann der Konvenienz trieb, die Sprache nach Versailler Muster modelte; es war eben derselbe Geist, der, wiewohl er auch Poussin seinen heroischen Stil finden liess, doch auch das grosse Talent Charles Lebrun's in den Schraubstock presste, dass ihm alle Empfindung verloren ging und seine Kunst pomphaft und hohl wurde, derselbe Geist, der die natürliche Farbe der Haut durch dicke Puderschichten verdeckte, Schönheitspflästerchen und die stolze Perücke ersann . . .

So wenig, um zur Musik zurückzukehren, ein einzelner der angeführten Effekte unnatürlich erscheint, zeigt er sich als Modeartikel, so ist er zur Unnatur geworden. Ihren Höhepunkt erreichte dieser modisch die melodischen Linien überladende Geschmack freilich nicht in der Oper, sondern in der dem vornehmen Dilettanten und unter ihnen nicht zum wenigsten den viel bekannten und viel beneideten Geliebten des Königs zugänglicheren Kunst, dem Lauten- und Klavierspiel.

Lully hat die französische Oper, den Stil der nationalen dramatischen Musik Frankreichs geschaffen. Wer ihn vom Standpunkt der absoluten Musik aus beurteilt, wird ihm niemals gerecht werden. Er war Musik-Dramatiker. Indem er die Tonsprache der natürlichen Deklamation des Wortes angliederte, wurde er der erste der Reformatoren der Oper, die das Überwuchern des rein musikalischen über das Wort des Dichters zu verhindern verstanden. Die primitiven Ausdrucksmittel seiner Zeit liessen ihn kein den Wechsel der Tage überdauerndes Werk schaffen, der Spruch der Nachwelt aber hat seinen Namen als den eines würdigen Vorkämpfers und Geistesgenossen neben die Namen Gluck und Wagner gestellt.

Weitere Kapitel folgen

Digitized by Google

DAS WIESBADENER THEATER-ORCHESTER UND SEINE DIRIGENTEN

(1842—1903)

von Otto Dorn-Wiesbaden

Die Geschichte des Wiesbadener Theaters ist verhältnismässig jüngeren Datums. Zwar lassen sich die Anfänge bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts verfolgen; doch handelt es sich da mehr oder weniger nur um wandernde Komödianten, die „auf bretternem Gerüste" zum Vergnügen der Einwohner „allerley Kurtzweil" trieben. Gegen die Wende des Jahrhunderts weiss die Chronik auch von konzessionierten besseren Schauspiel-Truppen zu berichten, die aber noch fast immer von Jahr zu Jahr wechselten. Ein geeigneter Saal der Stadt wurde im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts zur Bühne ausgebaut, und man begann wenigstens in der Wahl der zu erteilenden „Konzessionen" vorsichtiger zu werden. Unter den Aufführungen findet jetzt auch bereits die Oper ihren Platz. Für die „Musikanten", die natürlich noch längst nicht festangestellt waren, hatte man für jede Vorstellung insgesamt die Summe von vier Gulden vorgesehen. Ein Versuch, das Theater in herzogliche Verwaltung zu nehmen (1810), wurde bald wieder durch die Kriegsjahre von 1813—15 vereitelt. Dass die Absichten die edelsten waren, geht daraus hervor, dass das Orchester eine Zeitlang auf zwanzig ständige Musiker gebracht und mit einem für damalige Zeit beträchtlichen Gagenetat dotiert war. Als Kapellmeister war kein Geringerer als Carl Maria v. Weber ausersehen, doch zerschlugen sich die Unterhandlungen mit ihm: man konnte nur 1150 Gulden Gehalt zahlen, während Weber 1600 Gulden beanspruchte. Ohnehin aber dauerte das ganze Hoftheater-Unternehmen nur drei Jahre: schon 1813 war auf den „Affichen" das stolze „Herzogliche Hoftheater" wieder in „Theater zu Wiesbaden" umgewandelt. Direktor war der bekannte Kapellmeister Guhr — später in Frankfurt ansässig. Nach seinem Weggang begannen wieder die Wandertruppen ihre Tätigkeit: lange Jahre spielte die Mainzer Theatergesellschaft (zu der u. a. die Eltern des Komponisten P. Cornelius gehörten) zugleich auch in Wiesbaden und zwar mit solchem Erfolg, dass man endlich zur Erbauung eines eigenen Theaters schritt, dessen Kosten der Herzog zum Teil auf seine Privatschatulle übernahm. Es war das jetzt vom Erdboden verschwundene Theatergebäude an der Wilhelmstrasse, das 1827 mit Spontinis „Vestalin" eröffnet wurde. Der Mainzer Direktor spielte mit

Digitized by Google

seiner Gesellschaft auf eigene Kosten, bei freier Benutzung des Hauses und der Dekorationen. Erst 1839, als der junge Herzog Adolf (der jetzige Grossherzog von Luxemburg) an die Regierung kam, wurde für Wiesbaden zum erstenmal eine eigene ständige Theater-Gesellschaft angeworben. Der Zuschuss des Hofes betrug 36000 Gulden, und als erster Intendant fungierte Hofmarschall v. Bose; das Orchester sollte vertragsmässig 36 „selbständige Musiker" umfassen; Kapellmeister war Theodor Eisfeld. Mit einer von ihm komponierten Ouvertüre wurde die erste Vorstellung der neuen Gesellschaft eingeleitet; drei Tage später, am 6. Oktober 1839, folgte als erste Oper Bellinis „Romeo und Julie".

Inzwischen war Wiesbaden eine „grosse Stadt" geworden; zählte an 11—12000 Einwohner, wozu noch an 30—40000 Kurfremde im Jahre kamen; die Spielbank stand in Flor! Vergrösserungen und Renovierungen des Theater-Gebäudes mussten schon 1842 vorgenommen werden; und bei dieser Gelegenheit erfuhren auch die musikalischen Verhältnisse endlich eine sichere Begründung, indem die bis dahin in Biebrich stationierte altberühmte Hof- und Privat-Kapelle des verstorbenen Herzogs von Nassau als solche aufgelöst und dem Wiesbadener Theater-Orchester als fester Stamm einverleibt wurde. Eisfeld musste den Dienst quittieren, und der bisherige Dirigent der Biebricher Hofkapelle Christian Rummel, der bei seinem Fürsten persönlich in hoher Gunst gestanden, wurde zum Hofkapellmeister des Wiesbadener Theaters ernannt. Rummel war ein vielseitig gebildeter Musiker, der bereits seit seinem 28. Jahr (er war 1787 zu Gollachstein in Bayern geboren) die Kapelle des Herzogs Wilhelm in Biebrich geleitet und für diese auch fleissig komponiert und instrumentiert hatte: so ist z. B. Beethovens Kreutzer-Sonate und ebenso das grosse B-dur-Trio in noch heute mustergültiger Weise von ihm für Orchester arrangiert worden. Da er mit den vielfach verwickelten Verhältnissen einer Opernbühne zuvor nie bekannt geworden, so bedurfte es für den bereits 55jährigen Mann einer eifrigen Einarbeitung in die neuen Disciplinen, was denn nicht nur für ihn selbst, sondern auch für das ihm unterstellte Personal mancherlei Unbequemes mit sich brachte. Aber seine künstlerische Gewissenhaftigkeit und Unermüdlichkeit wandten ihm doch in kurzem alle Sympathieen zu, auch wo man seinen Massnahmen nicht durchaus zustimmen wollte. Unter den von Rummel einstudierten Werken stehen die Opern von Halevy, Auber und Meyerbeer obenan. Besonders auf des letzteren „Hugenotten" war der angestrengteste Fleiss verwandt: Rummel war selbst nach Paris gegangen, um das Werk an der Quelle kennen zu lernen, und die Wiesbadener Aufführung stand als eine den berühmtesten Mustern nachgebildete noch lange in besonderem Ansehen. Übrigens war Kapellmeister Rummel nicht nur ein peinlich genauer Diri-

gent, sondern auch ein klassisch gebildeter Klavierspieler, der noch in vorgerücktem Alter in einer Theater-Soiree mit dem Vortrag des grossen Hummel'schen Konzerts glänzen konnte. In seiner Tochter Franziska hatte er sich eine treffliche Koloratursängerin herangebildet; auch ein Sohn, Josef Rummel, ist seinerzeit als Klavierkomponist sehr geschätzt gewesen, und der vor einiger Zeit verstorbene Pianist Franz Rummel endlich ist ein Enkelsohn des Wiesbadener Kapellmeisters gewesen, so dass denn diese Familie in drei Generationen tüchtige Meister der Kunst hervorgebracht hat. Ein wohlerhaltenes Ölbild zeigt den gestrengen Hofkapellmeister in der Tracht der 40er Jahre, in vornehmer Haltung, gross und stattlich, mit zierlich nach vorn gekämmtem Haar und bartlosem, feingeschnittenem Gesicht, die eigentümlich sinnenden Augen wie weltverloren in die Weite gerichtet. Und so wird er uns auch von Zeitgenossen geschildert. Das Theaterleben entsprach eigentlich durchaus nicht seinen innersten Neigungen und interessierte ihn nur, insofern seine geliebte Tonkunst in Frage kam: nicht die Oper — die Musik war seine Welt. So konnte es beispielsweise geschehen, dass er während einer Vorstellung, als der Zwischen-Vorhang fiel, von seinem Dirigentenplatz herunterstieg und, in der Meinung, der Akt sei zu Ende, das Orchester verlassen wollte. Nicht wenig verwundert hielt der Konzertmeister ihn zurück; worauf Rummel, still lächelnd, seinen Platz wieder einnahm und weiterdirigierte. Aber er war weit entfernt davon, durch solch kleine Sonderbarkeiten seine Autorität einzubüssen; vielmehr vertiefte sich mit den Jahren immer mehr die Liebe und Achtung, die er bei dem Orchesterpersonal genoss. In der letzten Zeit vielfach kränkelnd, starb Rummel, allgemein betrauert, am 12. Februar 1849.

Es folgte ein kurzes Interregnum. Zuerst dirigierte der berühmte Komponist Conradin Kreutzer, dessen „Nachtlager von Granada" sich seitdem unentwegt auf dem Repertoire erhielt, und später der durch seine fast militärische Strenge in der Theaterwelt bekannte Gustav Schmidt, bis dann 1851 Louis Schindelmeisser als engagierter Kapellmeister am Dirigentenpult erschien. Er ist vielleicht einer der interessantesten Köpfe aus dieser Kapellmeister-Galerie.

Schindelmeisser war ein echtes und rechtes Künstlerblut, leichtlebig und warmherzig, dabei von einem schier unerschöpflichen Humor, der erst in späteren, durch Krankheit verbitterten Jahren sich zu sarkastischer Schärfe zuspitzte. Im deutschen Norden, in Königsberg, 1811 geboren, hatte er in Berlin und Leipzig (hier unter Anleitung seines älteren Stiefbruders Heinrich Dorn) seine Studien gemacht und war auf endlosen Künstlerfahrten bis weit nach Österreich und Ungarn verschlagen worden. Schon in Leipzig hatte er den engsten Freundschaftsbund geschlossen mit einem jungen, vaganten Studiosus, der freilich später noch einmal die

Welt in Bewegung setzen sollte: mit Richard Wagner. Diese Freundschaft blieb lebenslang, und wo Schindelmeisser es vermochte, ist er für die Werke des kühnen Reformators eingetreten. Auch in Wiesbaden brachte Schindelmeisser 1852 den „Tannhäuser" und 1853 den „Lohengrin" (der zuvor nur in Weimar unter Liszts Direktion gegeben war) zur ersten Aufführung.

„Fällt der Tannhäuser, so fall' ich mit" — mit diesen Worten hatte sich Schindelmeisser an die Einstudierung gewagt. Aber der „Tannhäuser" „fiel" nicht, dank auch der musterhaften Ausführung, die ihrer Zeit geradezu als ein Ereignis galt und von nah und fern die Kunstfreunde nach Wiesbaden lockte. In einem Musikbericht schrieb Schindelmeisser damals die enthusiastischen Worte: mit dem blossen Entzücken käme man nicht mehr aus, die Schönheiten dieser Oper hätten ihn förmlich „entsetzt".

Schindelmeissers Direktion wird als ausserordentlich energisch gerühmt: er hielt eine eiserne Disciplin und liess doch immer der künstlerischen Empfindung freiesten Spielraum. Seine gewöhnlich etwas schlaffe, nach vorn gebeugte Gestalt reckte sich vor dem Dirigentenpult wie mit einem Zauberschlage zu straffster Haltung empor, und so führte er seine Scharen mit überlegener Ruhe und Sicherheit zum Siege. Ausser den Wagnerschen Opern, deretwegen das Orchester wesentlich verstärkt worden war, brachte Schindelmeisser auch den „Prophet", die „lustigen Weiber" und „Hans Heiling" in Wiesbaden zur ersten Aufführung. Auch eine von ihm komponierte Oper „Die Rächer" erlebte hier ihre Première. „Also gefiel Ihnen meine Oper?" — fragte Schindelmeisser einen sich in Komplimenten erschöpfenden Kunst-Enthusiasten nach Schluss der Vorstellung. „O gewiss, gewiss!" versicherte dieser. „Na, mir nicht" — und so liess Schindelmeisser den Verdutzten stehen. Er selbst schätzte seine kompositorischen Fähigkeiten nicht eben hoch. Mit Unrecht. Seine Ouvertüren „Rule Britannia" und „Uriel Acosta" haben sich seit 50 Jahren auf dem Repertoire der Wiesbadener Kurkapelle erhalten und werden wohl auch anderwärts noch gern zuweilen gehört. Ebenso stammt aus seiner Feder — was nur wenig bekannt sein dürfte — die grosse Balletmusik-Einlage zu Gounods „Faust": sie wurde anfänglich ohne weitere Anmerkung in die Klavier-Auszüge aufgenommen und segelt seitdem allgemein unter Gounods Flagge. Schindelmeisser ging 1853 nach Darmstadt, wo er bis zu seinem Tode eine an künstlerischen Erfolgen reich gesegnete Dirigenten-Tätigkeit entfaltete.

An seine Stelle in Wiesbaden trat Joh. Bapt. Hagen (geb. 1818 zu Mainz), der über ein Jahrzehnt an der Spitze der Hofkapelle verblieb. Nachdem er die erste Opern-Vorstellung geleitet, äusserte Schindelmeisser, der zugegen war, in seiner selbstlosen Weise: „Nun merke ich schon,

mein Abgang von hier wird nicht allzu schmerzlich empfunden werden." Und in der Tat hatte man in Hagen einen Dirigenten gewonnen von ganz ungewöhnlicher Routine: er hatte, wie man zu sagen pflegt, „von der Pieke auf gedient", war in aller musikalischen Technik wohlerfahren, und besass bei wirklich bedeutendem Talent eine erstaunliche Arbeitskraft und rastlosen Tatendrang; eine ganze Reihe von Jahren hindurch dirigierte er nicht nur die Hofoper, sondern auch den „Cäcilien-Verein", sowie die grossen Konzerte im Kurhaus, und gab daneben noch Trio-Soireen, bei denen er das Klavier, und Quartett-Soireen, bei denen er selbst die Viola spielte! Die vornehmlichsten noch heut beliebten Opern, die Hagen in Wiesbaden neu zu Gehör brachte, waren u. a. „Rienzi", „Fliegender Holländer", „Undine", „Dinorah", und auch Gounods „Faust" (1861) ist noch von Hagen einstudiert worden.

In den letzten Jahren seiner Amtierung geriet Hagen mit der Intendanz über künstlerische Fragen mehrfach in Kollision und gab 1865 seine Stellung auf, nachdem er zu seinem Schmerz noch erleben musste, dass ihm ein anderer, jüngerer Kapellmeister an die Seite gesetzt wurde: Wilh. Jahn, der aus Prag berufen war. Hagen starb 1870 in Wiesbaden; ein Sohn, der bekannte Dresdener Hofkapellmeister, hat das Talent des Vaters geerbt.

Wilhelm Jahn (geb. 1834 zu Hof-Mähren) stand von 1865—80 an der Spitze des Wiesbadener Orchesters, und es dürfte allgemein bekannt sein, zu welcher Höhe dieser reichbegabte Dirigent die Oper emporzuheben wusste. Die Vorführung seltener Werke wie Rob. Schumanns „Genoveva" und „Manfred", die Einstudierung der grossen italienischen und französischen Opern „Aïda", „Afrikanerin" „Romeo und Julie", die Einführung jüngerer deutschen Komponisten wie Scholz, Brüll, Holstein, Kretzschmer, daneben die festere Gründung der Theater-Symphonie-Konzerte (die Kapelle war mittlerweile auf 60 Mitglieder angewachsen), vor allem aber die Neubelebung der Gluckschen und Mozartschen Meisterwerke: alles das war wohl geeignet, den Ruhm und die Beliebtheit Jahns aufs höchste zu steigern. Lenkte doch das kleine Wiesbadener Theater, das inzwischen 1866 zum Königl. Preuss. Hoftheater umgewandelt ward, eine Weile die Augen der ganzen musikalischen Welt auf sich, und immer wieder gelang es Jahn, sein Publikum in Atem zu halten und das Interesse (oder manchmal vielleicht auch nur die Neugierde) von frischem anzustacheln. Seine Herrschaft war zuletzt fast unumschränkt: er musste Opern-Direktor werden. Und er wurde es. Als Jahn, nach Wien berufen, von Wiesbaden schied, da hinterliess er seinem Nachfolger — wer es auch sein mochte — eine gar schwierige Aufgabe: den allgemein für unersetzlich Geltenden zu ersetzen. Der von Kassel berufene Kapellmeister Reiss scheiterte an dieser Aufgabe.

Digitized by Google

Ein Schüler und Mitarbeiter Spohrs, darf Karl Reiss (geb. 1829 zu Frankfurt) durchaus als „Dirigent der alten Schule" gelten, und er tat sich etwas darauf zu gute, der klassischen Überlieferung und seiner Überzeugung treu zu bleiben, trotzdem er wohl erkannte, dass rings um ihn längst andere, modernere Anschauungen rege geworden waren. Unter seiner Direktion 1880—87 kamen von neuen Opern: „Carmen", „Gioconda", „Ännchen von Tharau", „Trompeter von Säckingen", — daneben auch Glucks Aulidische Iphigenie zum erstenmal in Wiesbaden zur Aufführung, aber ohne dass es gelang, für diese oder andere Werke ein wesentliches Interesse wachzurufen. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger, der alle Welt für sich zu gewinnen wusste, verstand es Reiss weniger, sich allgemein beliebt zu machen, und so musste er bald genug einer immer mehr anwachsenden feindlichen Strömung weichen. Seine künstlerische Elastizität und Schwungkraft war vielleicht erlahmt, aber seinen Pflichteifer als Kapellmeister hat er gewiss und bis zuletzt nie ausser Acht gelassen.

Während eines neuen Interregnums dirigierte Hofkapellmeister Langert aus Coburg 1887 das Orchester und führte u. a. seine Oper „Jean Cavalier" in glänzender Ausstattung mit Beifall vor.

Noch in demselben Jahre wurde dann Prof. Franz Mannstädt von Berlin berufen, durch dessen überall anregsam eingreifende Tätigkeit dem Kunstleben Wiesbadens erwünschte Auffrischung zu teil ward. Die Erstaufführung der grossen Wagnerschen Musikdramen, die Konzert-Aufführung des „Parsifal", besonders die Wiederbelebung der Theater-Symphonie-Soireen mussten dem feinsinnigen Künstler gewiss viele Sympathieen erwerben, — doch nicht alle: auch er hatte noch mit den in Wiesbaden fast zur Manie gewordenen Jahn-Erinnerungen zu kämpfen. Den glänzenden Anträgen, die von der Berliner „Philharmonie" an ihn ergingen, mochte Mannstädt nicht widerstehen, und so kehrte er schon 1893 wieder auf jenen ihm liebgewordenen Posten zurück.

Es war eine glückliche Idee der obersten Behörde nach Mannstädts Abgang einen früheren Mitarbeiter Jahns nach Wiesbaden zu berufen. Was seine unmittelbaren Vorgänger oft genug schmerzlich vermissen mussten: das entgegenkommende Vertrauen des Publikums ohne jede Voreingenommenheit, — das ist dem Hofkapellmeister Rebicek (vordem Dirigent der Oper in Prag und Warschau) wieder zu teil geworden. Während seiner Direktions-Zeit wurde der längst notwendig gewordene Bau des jetzigen „Neuen Theaters" in den Kuranlagen vollendet und am 16. Oktober 1894 in Gegenwart des Kaisers mit einer Festvorstellung des „Tannhäuser" eingeweiht. Bei dem schwierigen Übergang von den alten, noch vielfach kleinlichen Verhältnissen in die neuen glänzenden Verhältnisse hat Rebicek eine reiche organisatorische Tätigkeit entfaltet. Alle Opern mussten ja

Digitized by Google

eigentlich neu einstudiert oder neu insceniert werden; dabei war das bestehende Ensemble unter dem „neuen Kurs" — Georg v. Hülsen war Intendant geworden — fast ganz gesprengt und die Neubildung erheischte endlose Gastspiele und fremde Engagements. Rebicek — dank seiner unweigerlichen Kapellmeister-Routine — war zu allem gewappnet und stand wie ein Fels im Meer. Als aber an seiner eigenen, bis dahin ganz selbständigen Stellung gerüttelt wurde, zog er es vor, seine Entlassung zu nehmen. Dies war 1897.

Fortan sollten zwei, amtlich einander koordinierte Dirigenten in Tätigkeit treten. Jeder neue Dirigent durfte sich natürlich solch neuem Arrangement ganz unbesorgt fügen: und seit Oktober 1897 besitzt das Wiesbadener Theater-Orchester in der Tat zwei erste Dirigenten: Prof. Mannstädt von Berlin, der damit zum zweitenmal am Wiesbadener Kapellmeister-Pult erschien (an seine Stelle in Berlin trat bekanntlich J. Rebicek); und Prof. Josef Schlar, der schon unter Rebicek als Chor- und Musik-Direktor tätig gewesen war. Ein abschliessendes Urteil über diese gegenwärtige Zeit muss künftiger Berichterstattung vorbehalten bleiben.

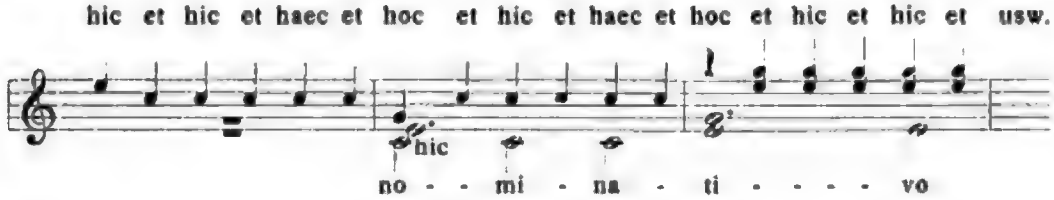
Das Königl. Theater-Orchester ist neuerdings bis auf 67 festengagierte Mitglieder angewachsen. Bei grösseren Aufführungen treten natürlich noch angemessene Verstärkungen hinzu: in den Theater-Symphonie-Konzerten weist die Kapelle z. B. die imponierende Phalanx von allein 9 Contrabässen auf. Der Raum des Orchesters im Theater liegt leider, wie jetzt so vielfach üblich, ganz ausserordentlich tief: selbst bei gewöhnlichen Vorstellungen $2^1/_2$ m unter der Bühne (nur einzelne Instrumental-Gruppen auf entsprechenden Erhöhungen); in den älteren Opern entbehrt daher der Klang zuweilen jener feineren charakteristischen Abschattierungen und Schlaglichter, deren der Orchesterklang sonst fähig ist. In den grossen Wagnerschen Musikdramen (trotzdem da der Orchester-Raum fast 3 m tief liegt) oder in den Symphonie-Konzerten (auf der Bühne) entwickelt die Theater-Kapelle vielleicht ihre besten Tugenden: Fülle, Wärme, Glanz und Adel des Tones. Namentlich unter den Streich-Instrumentalisten wirken vorzügliche Kräfte; ich erinnere nur an den auch auswärts gefeierten Cello-Virtuosen Hugo Brückner u. a. m.

Möchte es den jetzigen Führern gegeben sein, den Ruhm des Wiesbadener Theater-Orchesters zu wahren und durch immer neue Kunsttaten siegreich zu mehren.

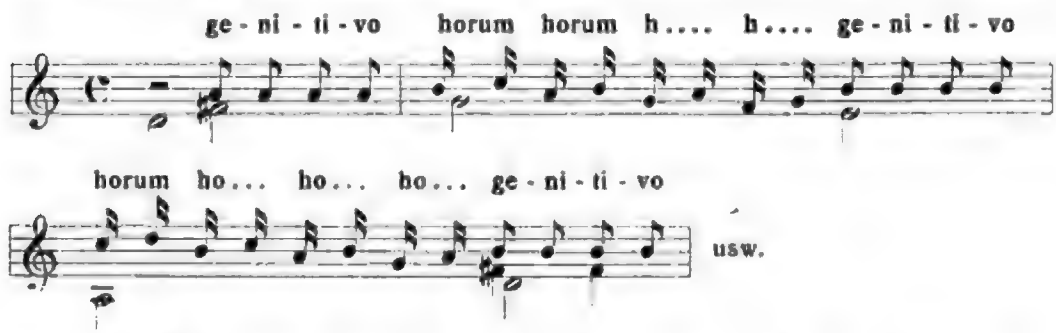
Digitized by Google

Mit dem vorliegenden Band schließen wir unsere Serie ab, die wir mit dem Band über Ludwig Wittgenstein begonnen haben. Wir haben uns dabei bemüht, Philosophen vorzustellen, die in der Geschichte der Philosophie eine wichtige Rolle spielen, deren Werk aber nicht so bekannt ist, daß es sich lohnt, es in einer Einführung zu behandeln. Wir haben uns dabei auch

Diese Fuge zählt 99 Takte und ist streng durchgeführt. Der Contrapunkt zu dem Thema ist:



In der Partitur zu sehen, wie die verschiedenen Stimmen nacheinander die hic et hoc-Stelle geben, ist schon höchst unterhaltend, aber sie klingend zu hören, welch komische Wirkung kann sich daraus entwickeln! Aber nach diesem $^{3}/_{2}$ Takt erfährt der Satz noch eine Steigerung in $^{4}/_{4}$ Takt wie:



Der Witz liegt jedoch mehr in den Worten als in der Musik, denn dieselben Notengruppen mit ernsten Worten gesungen, würden keine humoristische Klangwirkung hervorbringen.

Etwas anders verhält es sich mit dem mehr als 150 Jahre früher wirkenden Niederländer Josquin de Près (1450—1521), den Kiesewetter (1773—1850) in seiner Musikgeschichte als Führer der achten Epoche hingestellt und über den er sagt: „Man macht es ihm, nicht ohne Grund, zum Vorwurf, dass er die musikalischen Witze und Künsteleien auf eine übermässige Höhe getrieben und durch sein Beispiel einen in dieser Hinsicht nachteiligen Einfluss auf die Kunst ausgeübt habe, allein es war dies nun einmal die Richtung seiner Zeit u. s. w. M. Luther nennt ihn ‚der Noten-Meister, die haben es müssen machen wie er wollte. Die andern Sangmeister müssen es machen, wie es die Noten haben wollen . . . seine Kompositionen seien: fein fröhlich, willig, milde und lieblich, nicht gezwungen noch genötigt und nicht an die Regel straks und schnur gleich gebunden, sondern frei wie des Finken Gesang' . . ." (Handbuch der Musikgesch. H. v. Dommer, S. 92. 2. Aufl.) Josquin de Près wurde 1492 als Kapellmeister nach Paris an den Hof Ludwig XII. berufen. Hier suchte er durch scherzhafte Andeutungen in seiner Musik das zu erreichen, worauf seine Wünsche zielten. Der König hatte ihm nämlich

Digitized by Google

eine Domherrnstelle versprochen und dann wohl nicht mehr daran gedacht. Wenn aber de Près ihn daran erinnerte, so erhielt er stets die Antwort Lascia fare mi! (Lass mich nur machen.) Diese beschwichtigende Ausrede verhöhnend schrieb de Près eine Messe, deren Thema den Wortklang der Ausrede durch die Solmisationssilben nachahmte, wie:

Da der König diesen Scherz nicht verstanden hatte, wurde der Tonsetzer nun etwas deutlicher und schrieb eine Motette über „Memor esto verbi tui" (Gedenke deines Wortes) worauf er die Stelle erhielt.

Die grossen Musiker aller Zeiten haben mehr oder weniger auch dem Witz musikalische Opfer gebracht. Unter den sechs weltlichen Cantaten J. S. Bachs befinden sich zwei Werke, die sein Sohn Ph. Emanuel als „komische" Cantaten bezeichnet hat. (s. Bach-Gesellschaft 29. Jahrg.). Die Musik der einen „Schweigt stille, plaudert nicht", mit Worten aus: Ernst-, scherzhafte und satyrische Gedichte von Picander (1700—1764, 3. Teil), ist schlicht und einfach, und nur die derben Reime werden für die Zeitgenossen Bachs scherzhaft gewesen sein. Die andere, „Cantate burlesque" genannt, hat die plattdeutsche Überschrift „Mer hahn en neue Oberkeet" und ist zur Huldigung des Gutsherrn von Klein-Ischacher geschrieben worden. Der Text ist ebenfalls dem Werke Picanders (5. Teil, Leipzig, Gottfr. Dyck 1751) entnommen. Die Musik hierzu ist noch schlichter und einfacher, als die der vorigen Cantate. Sie macht den Eindruck, als hätte Bach das beschränkte, plumpe Bauerntum seiner Zeit damit bezeichnen wollen. Doch ein wirklich komisches Werk von unserm grossen Tonmeister ist das Musik-Drama „Der Streit zwischen Phoebus und Pan".*) Ein kunstvoller und wohlklingender Contrapunkt durchzieht das Ganze. Jede Arie ist im Charakter der handelnden Persönlichkeiten gehalten, einesteils anmutig, andernteils erlustigend. Das letztere in den Arien des Pan und des Midas. Doch der darin enthaltende Humor liegt grösstenteils in den Worten, den der Tonsatz hier steigert, während dieselbe Musik ohne Worte nur anmutig klingen würde.

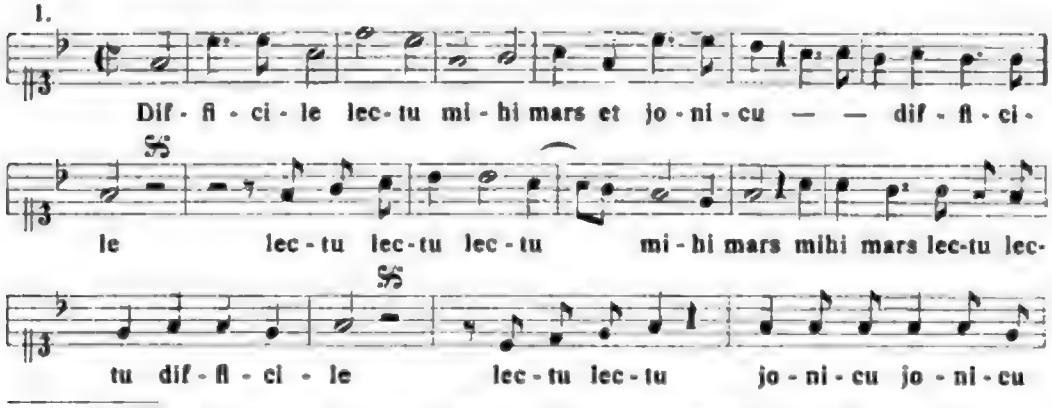
Ein heiterer und gutmütiger Humorist in Tönen war J. Haydn. Besonders in seinen Menuetts und Finales geht es manchmal recht lustig her. Da Haydns Symphonieen als die erste vervollkommnete Orchestermusik zu betrachten sind, so fand durch sie auch der Witz seinen Eingang in

*) Dieses auch mit Worten von Picander, aus dem 3. Teil seiner Gedichte. — 11. Jahrg. 2. Liefg. der Bach-Gesellschaft.

Digitized by Google

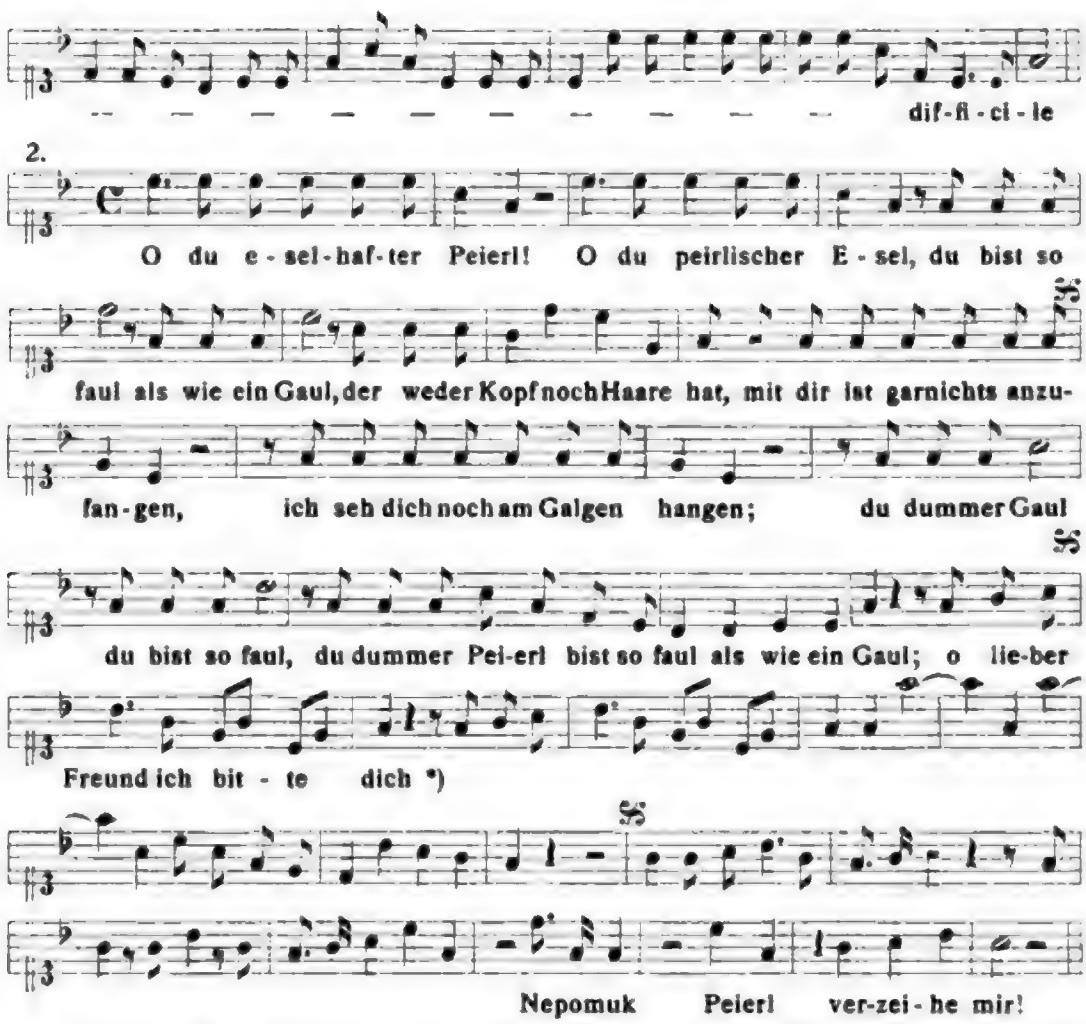
die Instrumentalmusik.*) Den Gedanken, beim Anblick von Kinderinstrumenten auf einem Jahrmarkt eine Kindersymphonie zu schreiben, konnte nur ein so heiterer und gemütvoller Mann haben, wie Haydn. Von seinen vierstimmigen Liedern lebt noch ein Gesang in meiner Erinnerung, der überschrieben ist: „Stumm wie die Fisch im Wasser". Ein Abdruck davon war nicht zu erlangen. Hierin muss das letzte gesungene Wort „stumm" in der Dominantharmonie klingend, sehr leise gegeben werden, während die Auflösung dieser Harmonie, lautlos und nur mit Lippenbewegung zu erfolgen hat. Einen lustigeren Schluss kann man sich kaum denken!

Eine ganz andere Art von Witz konnte Mozart entfalten, wenn ein Vorkommnis ihn dazu anregte. Hierbei zeigte sich dann auch seine aussergewöhnliche Meisterschaft im musikalischen Denken. In der Zeitschrift für die musikalische Welt „Cäcilia" Bd. 1 von 1824 wird erzählt: Der sonst so vortreffliche Münchener Sänger Joh. Nep. Peierl (gest. 1801) hatte einige wunderliche Eigenheiten der Wortaussprache, über die Mozart in freundlichem Umgang mit ihm und anderen Freunden oft scherzte. An einem Abend solchen fröhlichen Beisammenseins kam Mozart der Einfall, ein paar lateinische Wörter: Difficile lectu mihi u. s. w., bei deren Absingen Peierls Aussprache in komischem Lichte hervortreten musste, zu einem Kanon zu verarbeiten, und, in der Erwartung, dass dieser die Absicht nicht merken und in die Falle gehen werde, schrieb er gleich auf die Rückseite desselben Blattes den Spottkanon: O du eselhafter Peierl u. s. w.! Der Scherz gelang, und kaum waren jene wunderlichen lateinischen Worte aus Peierls Munde in der erwarteten komischen Weise zu allgemeinem Behagen gehört worden, so drehte Mozart das Blatt um und lies nun die Gesellschaft statt Applaus den komischen Triumph-Spottgesang anstimmen „O du eselhafter Peierl":



*) Statt des Menuetts führte Beethoven das Scherzo ein, um in seiner grossen und männlichen Musikauffassung lustig und humoristisch sein zu können. In unserer Zeit hat sich vielfach ein Instrumentalwitz herangebildet, der sich mehr als Satire ausweist.

Digitized by Google



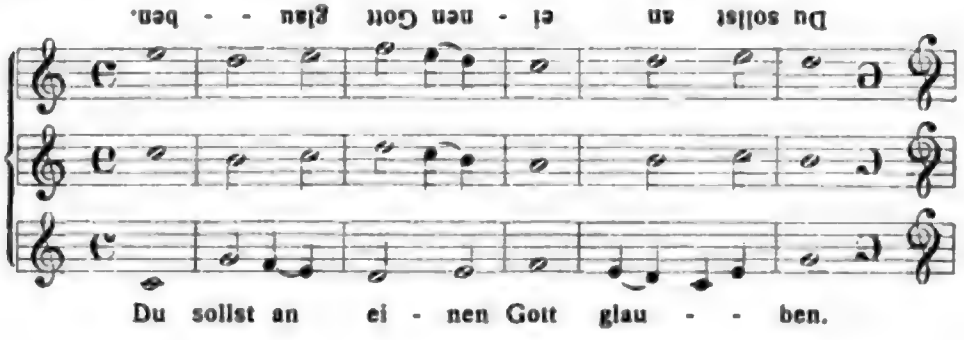
Otto Jahn in seinem Mozart-Werk erzählt den Hergang in derselben Weise, bemerkt aber, die lateinischen Worte seien so gestellt gewesen, dass das letzte Wort wie cujoni geklungen habe. Von einem andern Kanon, der leider verloren ist, erzählt Jahn nach Rochlitz, A. M. Z. III S. 450, folgendes: Mozart speiste den Abend, ehe er von Leipzig nach Berlin reiste, beim Kantor Doles, in dessen Haus er viel und gern verkehrt hatte, und war sehr heiter. Die Wirte, die der Abschied traurig machte, baten ihn um eine Zeile von seiner Hand zum Andenken; er aber machte sich lustig über ihr „Pimpeln" und wollte lieber schlafen als schreiben. Endlich liess er sich doch ein Stückchen Notenpapier geben, riss es in zwei Hälften, setzte sich und schrieb nicht länger als höchstens 5 bis 6 Minuten. Dann

*) Von hier an sind die Worte wie ausgelöscht „ohne Zweifel durch versprützten Schampagnerwein" wie der Herausgeber der „Cäcilia", der das Original aus der Handschriften-Sammlung des Herrn Musikd. D. Gassner in Giessen erhalten hatte, angibt.

Digitized by Google

gab er dem Vater die eine, dem Sohne die andere Hälfte. Auf dem einen Blättchen stand ein dreistimmiger Kanon in langen Noten, ohne Worte; als man ihn sang, klang er herrlich, sehr wehmütig. Auf dem 2. Blättchen war ebenfalls ein 3stimmiger Kanon ohne Worte, aber in Achteln, sehr drollig. Als man nun bemerkte, dass beide zusammen gesungen werden könnten, schrieb Mozart erst den Text unter den einen: „Lebet wohl, wir sehen uns wieder!" unter den andern: „Heult noch gar wie alte Weiber." So wurden sie nochmals gesungen: „es ist nicht zu sagen" schliesst Rochlitz, „welch eine lächerliche und doch tief, fast ergrimmt einschneidende, also vielleicht erhaben komische Wirkung dies auf uns alle machte; und irre ich nicht, auch auf ihn selbst, denn mit etwas wilder Miene rief er plötzlich: Adieu Kinder! und war fort." Es ist jedoch hier zu bemerken, dass das Kanonmachen damals zum guten Musiker gehörte. Die Kanons lagen gleichsam in der musikalischen Luft und flogen nur so hin und her von allen Seiten. Der Rätsel-Kanon war hierbei ein Hauptstück und zeigte den scharfsinnigen musikalischen Denker an. Die Klangwirkung war dabei nur Nebensache, denn im Eifer der Berechnungen und Verknüpfungen übersah man zu oft, dass Töne sich nicht, ohne Verlust an ihrem Klangwesen zu erleiden, wie eine Rechenaufgabe behandeln lassen. Mozarts Kanons jedoch machen eine Ausnahme, denn man merkt ihnen eine Berechnung nicht an.

Als einen der schönstklingenden und gesangreichsten Kanons in der ganzen Literatur möchte ich den bezeichnen, der als dritter Satz in der zweiten Klavier-Violin-Sonate von Seb. Bach zu finden ist. Er ist zweistimmig und hat eine fliessend contrapunktische Begleitung. Haydn hielt auch mit gekünstelten Kanons nicht zurück. Der hier mitgeteilte kann vor- und rückwärts, hernach umgedreht und wieder vor- und rückwärts gesungen werden:



Auch Beethoven hat ein paar lustige Kanons geschrieben: 1. „Auf einen welcher Schwenke geheissen" und 2. „Auf einen welcher Hoffmann geheissen". Doch liegt der Witz nur in dem Vortrag der Worte; in dem

1. in: „Schwenke dich, ohne Schwänke“ und im 2. „Hoffmann sei kein Hofmann! Nein, nein, ich heisse Hoffmann und bin kein Hofmann!“ Die Kanons sind zweistimmig, musikalisch betrachtet von keinerlei Bedeutung.*) Aber dass Beethoven mit Geist witzig sein konnte, lässt sich z. B. erkennen an den Variationen für Klavier, Violine und Violoncell, op. 121a über das Lied „Ich bin der Schneider Kakadu“ aus der Oper „Die Schwestern von Prag“ von Wenzel-Müller. In diesem Werk deuten an verschiedenen Stellen Notengruppen dasjenige nachahmend an, womit der Volkswitz die Helden der Nadel zu necken pflegt. Auch ist die Wirkung des Schneidens mit der Schere zu vernehmen (Var. VI) und in der 7. Var. klingt erheiternd der in sich zufriedene Handwerkshumor heraus. Zur Vervollständigung dieses Lebensbildes nimmt auch der Weltschmerz einen kleinen Raum darin ein; da er sich jedoch ohne tieferen Grund einstellt, so verwandelt er sich bald in Lust und Freude; und doch bleibt alles im Rahmen des rein Künstlerischen und, was noch besonders beachtenswert ist, im Charakter des Themas.

Es könnte nun noch so manches herangezogen werden, z. B. Joh. Schenk, der mit seiner Operette „Der Dorfbarbier“ ein prächtiges Vorbild für den Witz in der Musik geschaffen hat; allein diese flüchtige Skizze sei geschlossen mit dem Hinweis auf ein geradezu klassisches Beispiel musikalischen Witzes: Wagners köstlichen Beckmesser.

---

*) Es sei bei dieser Gelegenheit an den „Unbekannten Kanon Beethovens auf den Geiger Schuppanzigh“ erinnert, den die „Musik“ im 13. Heft des II. Jahrgangs zum erstenmal veröffentlichte. D. Schriftl.

OPERNREGIE

von

Dr. Carl Hagemann-Essen

IV.

An eine der wichtigsten Inscenierungs-Probleme der Oper gilt eine Frage die augenwinkend auch Bühnenkünstlerkreise Art einer Bedingung des Chors im Verlauf des Dramas. Was man hier gewöhnlich erhebt, ist folgender: Hand in Hand zu zweien kommen Siegmund und Wälthild auf die Bühne gebraucht aber marschiert — in nachdem was gerade unten im Orchester für ein Takt gerade wird — machen mit den Händen Begrüssungsbilden (an wohlwollende, allzu wohlwollende Bekannte) und gehen ab. Ebenso Hunding und Wälthild, ohne Siegmund, einen Rückweg machen, entweder durch die Mitte ein und stellen sich in zwei symmetrischen Reihen an den Rahmen entlang auf oder blicken einen Halbkreis um die vor den Soffitenbarren gruppierten Solisten. Die verschiedenen Stimmen hatten natürlich immer zusammen und die Norden schieren sich dabei um die „Der studierten" Chorführer, die auch verständlichen im „Busch" verschiedene Grenzen und Verrichtungen, wie das Zeichen von Schweissen und Abblicken, angeben und verwechsen — alles ohne Rücksicht darauf, ob die bei einander Stehenden der Natur nach eine Familie nach zusammen passen oder nicht. Da ist in gewiss für den Chor ungemein schwer, an den dramatischen Vorgängen teilzunehmen, wenn er sich nicht gerade in einer Gruppe befindet, welche ganze Gegend, wie in der alten Ahnen Oper, eigentlich keinen anderen Grunde vorgeht, als dass er gelegentlich auch wieder etwas hören kann, was, wie es in eine einmal sei dann gehört und die Solisten doch nicht immer beansprucht werden können, sondern Zeit ging haben, um für das nächste Bravourstück Atem und Kräfte zu sammeln. Man denke dabei an die schrecklichen Chor-Pillen der italienischen Oper oder auch an den grossartigen Schuhs-Gegang Ernst und anderer Opern-Gattungen, wo der Chor eigentlich nichts weniger als eine handelnde Persönlichkeit ist, sondern nur die Folie, auf der sich die „Solo-Persönlichkeiten", vor einem instrumentalen Chor-Schluss, die zu Bravourstücken sich ausgestalten Wirkung auch von den gesteigerten Chören unserer Bühnenen-Version vorgetragen werden können und vorgetragen werden.

Aber ganz abgesehen von den schrecklich indifferenten Chorsätzen sind auch die Ritornelle, die Zwischen- und Nachspiele meist von einer dramatischen Nüchternheit und Ausdruckslosigkeit, dass man ihnen auch nicht das Geringste zu entnehmen vermag — ausser dem Tempo und dem dadurch bedingten Grundcharakter des Ein- und Abzuges, der sich, wie bereits angedeutet, allerhöchstens nach drei verschiedenen Arten variiert und entweder in einem soliden Marsch, in einem hüpfenden Reigen oder in einem beliebigen Auf-die-Bühne-Schlengeln seinen Ausdruck findet. Und wie hässlich sieht es erst aus, wenn bei den grösstenteils sehr kurzen Nachspielen der Chornummern, namentlich auf grösseren Bühnen und bei stärkerem Personal, die letzten Statisten ohne Orchesterbegleitung gleichsam von der Scene schleichen, oder wenn sich die Menge bei dem schmalen Ausgang an der letzten Kulisse staut und die letzten, die in dieser peinlichen Lage lieber die ersten wären, auf die voranstehenden losdrängeln oder wenn gar schon die nächste „Nummer" der Oper inzwischen beginnt. Leider sind es aber aus dem Publikum wieder nur einige wenige, die jene Missstände überhaupt empfinden. Die gewöhnlichen Besucher sehen in der Oper immer noch eine Serie von besser oder schlechter klingenden Musikalien, von Melodie und Melodie-Komplexen. Und doch könnte und müsste hier von den Regisseuren mit etwas gutem Willen und mit ein bischen weniger Leidenschaftslosigkeit viel gebessert werden. Bei entsprechendem schöpferischen Können würde man gewiss manche Oper auch für den ästhetisch empfindenden kritischen Kunstfreund zu retten wissen.

Ähnlich steht es mit den Ensembles, die grundsätzlich nach Art des Soloquartetts in den Männergesang-Vereinen an der Rampe gesungen werden. So sind denn das Fürchterlichste, was man auf unserem heutigen Theater erleben kann, die berühmten Opernfinales, wo Darsteller und Chor in trautem Verein ihre lebenden Bilder stellen. Hier haben wir stets dieselbe scenische Anordnung: vorn in der Mitte die Solisten, nach Liebespaaren oder Vertrauten- und Freundesgruppen getrennt, und herum in schönem Kranz der Chor, an den Seiten zwei Reihen bewegungsloser Statisten. Also der reine Oratorienstil. Von Drama keine Spur. Hier singt „jeder für sich und alle für das Publikum" . . .

Die oberste Instanz für die Kunst der Masseninscene ist nun ohne jeden Einwand immer noch Bayreuth. Dort gewahrt man auch bei den Gruppierungen jene Feinkunst in der körperlichen Beredsamkeit, jene fabelhaft bewegliche Plastik, die die Ensembles zu beredten Hilfen des allgemeinen künstlerischen Ausdrucks machen. Ich möchte daher, ohne mich weiter auf rein theoretische Erörterungen einzulassen, der Einfachheit und Kürze halber einmal an Beispielen aus den letzten Bayreuther Auf-

führungen die wesentlichsten Kriterien der Chor- und Ensemble-Regie zu besprechen versuchen.

Wenn man auf seiner heimischen Bühne doch nur entfernt, auch nur im Ansatz so etwas zu sehen bekäme wie die Bayreuther Walküren-Scenen! Diese wahllose Beweglichkeit der Schlachtenfrauen *vor* dem Erscheinen Wotans, wo jede sich nach ihrer Eigenart, ganz nach Wunsch und Willen zu tummeln scheint, im Gegensatz zu den geschlossenen Gruppenbildungen *nach* dem Dazwischentreten des erzürnten Gottes, wo das besondere Sein jeder einzelnen aufgehört hat und alle Schwestern als etwas gemeinsames, von *einem* Willen, dem Willen auf Gnade und Vergebung für die unglückliche Brünnhilde beseelt, den Vater um Schonung angehen! Das kostet doch wirklich kein Geld. Diese beliebte Entschuldigung zieht in diesem Falle nicht. Das kostet nur etwas Zeit, ein wenig Intelligenz und Lust und Liebe zur Sache: beim Leiter der Aufführung und ganz besonders bei den darstellenden Kräften.

Sehr gelobt wird weiter die scenische Erscheinungsform der Chorsätze im „Fliegenden Holländer". Und gewiss lassen die Gruppierungen an Feinsinnigkeit der Anordnung und an exakter Durchführung nicht das geringste zu wünschen. Man hat sogar beim Genuss dieser Stellen — was allerdings schon nicht so ganz ungefährlich ist — ständig das Gefühl, welche Mühe da wohl aufgewendet, welche Geduldsproben bei Leiter und Ausführenden überstanden werden mussten, bis man diese Korrektheit der überaus komplizierten Gruppen-Gebilde glücklich erreichte. Einstudiert war in der Tat eigentlich alles gleich gut. In der Schlagkraft und künstlerischen Ursprünglichkeit ihrer Wirkung ergaben jedoch, für mich wenigstens, die Ensembles der drei Aufzüge einen nicht unwesentlichen Unterschied. Der dritte Akt brachte prächtige Bilder und lebensfrohes Handeln: sinnvolle lange Fermaten in absoluter Ruhe wechselten mit Partieen fieberhaftester Beweglichkeit der von unheimlich-grauenvollem Angstgefühl befallenen Burschen und Mädchen ab. Das war erst ein Scherzen, Singen, Tanzen in eitel Lebens- und Liebesfreude der heimgekehrten Matrosen — dann ein allmähliches In-Beziehung-treten zu dem seltsamen Gebaren des Gespensterschiffes und seiner Besatzung. Die Mädchen kommen hinzu und vereinigen sich mit den Männern in ihren Anstrengungen, das Geheimnis der fremden Gesellen zu ergründen. Und dann zum Schluss der kraftvoll inscenierte, aber ohnmächtig endende Versuch der Norweger, den höllischen Spuk niederzuschreien. Unter dem Hohngelächter der schwarzen Mannschaft schleicht der letzte Matrose Dalands von hinnen ... Dies alles wird schlechthin vollendet dargestellt. Die Schlussscenen des „Fliegenden Holländer" sind erst in Bayreuth geboren.

Hier im dritten Akt handeln nun die einzelnen wesentlich als

Digitized by Google

geschlossene Masse. Die Vielheit geht in eine Einheit auf. Das Band gemeinsamen Wollens und Erlebens legt sich fest um die einzelnen Glieder. Und jedesmal ist Bayreuth gross, am grössten — da wo es gilt, die Masse als etwas Eines in Wirksamkeit treten zu lassen. Am reinsten und schönsten offenbart sich diese Kunst beispielsweise in den „Parsifal"-Aufzügen. Dort ist der einzelne Ritter nichts und erst die Gemeinschaft allein bedeutet etwas. Nur eine Individualität, der naiv fühlende und handelnde, der wahrhaft geniale, freie Mensch — Parsifal — steht dem ganzen Kreis der anderen gegenüber: der Freie den Unfreien — der einzelne den vielen, die der Erlösung durch ihn harren. Dies Moment muss sich natürlich auch in der scenischen Erscheinungsform genügend ausprägen. Und wenn beim ersten Besuch des Bühnenfestspiels manchen Zuschauer, der gewohnt ist, auf seinem Theater daheim meist moderne Sachen zu sehen und sich auch im stilisierten Stück sehr häufig mit realistischen Mätzchen bedienen zu lassen — wenn ihn, meine ich, eine gewisse Befremdung über die abgemessene, feierliche und, wie es zunächst scheint, pagodenhafte Art der Ritter-Einzüge befällt, so bleibt dies erklärlich. Dass aber angeblich kunstverständige Leute und ernste Beurteiler sich noch immer dazu hergeben, über das so ungemein stilvoll und eindringlich inscenierte Einherschreiten der Gralshüter und über die sonstigen Gebräuche auf Monsalvat billige Witze zu machen und den feinen Sinn des die drei Lebensalter — Ritter, Jünglinge, Knaben — kennzeichnenden, dreifach verschiedenen Schritt-Tempos nicht auf sich beruhen zu lassen, sollte man kaum noch für denkbar halten. Das ist Schema, heisst es. Gewiss. Aber dieses Schema ist hier Stil. Wagner hat das ganze Schauspiel in einer idealen Sphäre angesiedelt. Die verschiedenen Situationen bezwecken nichts anderes, als die Seele des reinen, sich selber aber noch unbewussten Helden zu wandeln und zu wecken und ihn selbst damit zu einem handelnden Menschen zu machen. So sind die übrigen Personen im Parsifal gleichsam nur Ausdruckselemente, die Gruppen nur ausdrucksvolle, reliefbildende Staffage. Jeder realistischen Verpflichtung bar, geben die Ritter, Jünglinge und Knaben also eigentlich nur den Hintergrund ab, aus dem einzelne Figuren heraustreten, um irgend eine nähere Beziehung zum Helden zu gewinnen. Sie haben am scenischen Schauspiel kaum noch teil und sind nicht von individueller Bedeutung, sondern stellen in ihrem Zusammenschluss zu einem Vielsein eine Idee symbolisch, d. h. sichtbar, dar. Dies Moment wird nun von der Bayreuther Regie ausgezeichnet festgehalten. Selbst an der einen Stelle, wo zum Schluss der verhaltene Unmut über die Weigerung des Amfortas, den Gral zur Totenfeier des Titurel nochmals zu enthüllen, elementar losbricht — wo sich die Vielheit für einen Augenblick in ihre Einheiten mit jeweils besonderer Note auf-

zulösen scheint, wird sofort nach dem ein wenig gelockerten Vorstürmen der einzelnen die Masse als solche wieder zusammengeschlossen. Hier wie überhaupt im ganzen Parsifal, und nicht zuletzt in den brillant stilisierten Blumenmädchen-Evolutionen, ist diese Bayreuther Art der Masseninscene durchaus am Platz und die allein richtige.

Etwas weniger zweck- und sinnreich erschien mir aber im allgemeinen das Arrangement der Massenbewegungen da, wo die Realität ihre Rechte geltend machte, was ganz besonders dann eintritt, wenn die Menge nicht die Geschlossenheit absolut gemeinsamen Handelns aufweist, wenn die Einheiten nicht so ganz in die Vielheit aufgehen. Die grosse Schwierigkeit der Inscene solcher Verhältnisse liegt darin, dass zumeist ein Ganzes herauskommen muss — denn das verlangt gebieterisch das Drama und die dieses Ganze belebende, leitende und den bestimmten plastischen Ausdruck fordernde Musik — dass aber auch gleichzeitig dabei eine mehr realistische Stilbetätigung gewahrt bleibt, die uns in der Gesamtheit doch auch wieder die Individualitäten nicht so ganz vorenthält. Was im idealen Schauspiel (Parsifal) Stil ist, wird hier im Holländer, wenigstens in den realen Scenen, leicht zur Dressur. Wenn man also den Spinnerinnen-Chor nach den gleichen Grundsätzen wie das Blumenmädchen-Ensemble anlegt, so muss dies Vorgehen ästhetische Bedenken erregen. Zu Anfang des zweiten Holländer-Aktes herrscht eine durch Sentas Verhalten zwar leicht angekränkelte, aber doch immerhin noch eine reguläre Wirklichkeit. Dies hat der Zuschauer also auch aus den Bewegungen des Chores lebhaft zu spüren. Die Mädchen dort oben sind doch offenbar verschiedenen Temperaments, verschiedenen Alters, ja vielleicht sogar aus verschiedenen Ständen, jedenfalls auch reicheren und ärmeren Familien. Alles dies muss im Gebahren und im Kostüm der Darsteller zum Austrag kommen. In Bayreuth wirkt dagegen die Kleidung der Spinnerinnen in ihrer Eleganz und Einförmigkeit viel zu sehr im schlechten Sinne opernhaft. Die Röcke sind nahezu alle von gleichem Schnitt und nach gleicher Art verbrämt und verziert. Ferner scheint man eine Durchschnittsfrisur angegeben und das kleidsame und charakteristische holländische Spitzenhäubchen prinzipiell verbannt zu haben. Und nun erst das Getue und Getuschle! Man muss, wie gesagt, staunen, mit welchem Aufwand von Intelligenz und Geschmack hier die Gruppen gestellt und die Bewegungen zu den Gruppen hin und dann wieder ihre Auflösung zu einem Massenchaos geregelt und geleitet werden. Trotzdem wäre weniger auch hier einmal wieder mehr gewesen. Weniger Zwang — mehr Freiheit: so möchte man der gerade im Holländer sonst ausgezeichneten Bayreuther Bühnenleitung zurufen.

Ich glaube sicher, man arbeitet dort zu viel und gern mit detaillierten Vorschriften, mit Angaben für jeden besonderen Fall, für jede Person und

Personengruppe. Der Regisseur müsste und könnte sich bei dem vorzüglichen Darsteller-Material mehr auf das Festlegen allgemeiner Gesichtspunkte beschränken und sich mit der scharfen Beobachtung grundlegender Maximen und Darstellungs-Normen seitens der Mitwirkenden begnügen.

Noch intensiver und störender trat aber die Methode der Bayreuther Regie, alle Ensembles übermässig zu stilisieren und zu vereinfachen, gleich zu Anfang des Holländer-Dramas hervor. Dies fiel umsomehr auf, als doch bei anderen Gelegenheiten, die wie hier verhältnismässig nur wenige Personen mit verschiedenen Verrichtungen zu einer Gruppe vereinigen, dem individuellen Herausarbeiten mehr Bedeutung beigelegt wurde. So habe ich oben schon die Plastizität des Walküren-Ensembles anerkennend erwähnt — wobei allerdings wieder zu berücksichtigen ist, dass gerade die verschiedenen Schlachtenfrauen von Wagner musikalisch wunderbar fein und unterschiedlich charakterisiert sind. Die höchst naturalistische Eingangsscene des „Fliegenden Holländers" verlangt aber eine starke effektive Betätigung der Darsteller. Jedes Einstilisieren wirkt an solchen Stellen lähmend. War die ganze vordere Scenerie des steilen Felsenufers mit seinen Stufen und bequemen Gängen schon an sich zu wenig schreckhaft und majestätisch, so vermochten uns die Matrosen durch ihre Manipulationen beim Anlegen der vor dem rasenden Sturm mit knapper Not geflüchteten Barke die Fährnisse und Beschwerden des Seelebens erst recht nicht eindringlich zu machen. Sie sangen zwar famos. Damit ist es aber doch gerade in diesem Auftritt, wo Chor und Orchester wie selten nach scenischer Ausdeutung und Ergänzung verlangen, nicht getan. Das Anlegen im Sturm muss grössere Schwierigkeiten bereiten und die dann glücklich vollzogene Landung in Gesten und Haltung deutlicher zum Ausdruck kommen als es hier geschah.

Diese paar Beispiele mögen zur Andeutung dessen genügen, was beim Arrangement von Massen und Ensembles in erster Linie zu bedenken bleibt.

Zu den künstlerischen Aufgaben des Regisseurs, und zwar durchaus nicht zu den unwesentlichsten, gehört schliesslich auch die Prüfung der äusseren Erscheinung beim Darsteller: die beratende Aufsicht bei der Herstellung seiner Maske und die Auswahl seines Gewandes. Der Anzug der Spinnerinnen im Holländer gab uns bereits einen Beleg dafür, wie weit auch das Kostüm als Ausdruckselement in Frage kommt.

Die äussere Erscheinung der handelnden Personen gehört zum Ganzen des dekorativen Elements und hat sich namentlich im idealistischen Musikdrama dem scenischen Bilde möglichst an- und einzuschliessen. Dabei

Digitized by Google

kommen zunächst Stilfragen, dann aber auch reine ästhetische Wirkungen, wie die der Farben an sich und ihre Harmonie miteinander, in Betracht. Wer denkt bei dieser Gelegenheit nicht an Klingsors Wundergarten in der Bayreuther Ausgestaltung! Hier wo die Mädchen „der zaubergewaltigen Flora wie natürlich entsprossen zu sein scheinen" und ihre Gewandung daher ungezwungener, und doch so echt künstlerischer Weise Farbe und Motiv aus der exotischen Vegetation des Gartens entnimmt. „Der Wert des Kleides ist in der dramatischen Kunst eben ein zweifacher: ein malerischer und ein dramatischer. Jener hängt von der Farbe, dieser von der Umrisszeichnung ab," sagt Oscar Wilde irgendwo. Und das ist wahr und muss noch viel mehr als es geschieht, wahr werden. Der malerische Wert verlangt Schönheit, der dramatische je nachdem eine angemessene stilistische Ausführung oder historische Treue. Der Anzug ist aber auch ein Ausdrucksmittel: er stellt entweder die dichterischen Figuren als Menschen oder Übermenschen ins Jenseits-Zeitliche und schafft den Typus, oder er siedelt sie als Menschen in einer bestimmten Periode an und hat dann gleichzeitig nach Möglichkeit die bestimmte Individualität mit zu charakterisieren. Das Gewand hilft also Charaktere schaffen und damit dramatische Vorgänge bedingen und erklären.

Leider verstehen sich unsere Operndarsteller nur sehr schlecht darauf, für die verschiedenen Trachten die entsprechende Haltung, das charakteristische Gebaren in ihren Gesten zu treffen. Derselbe Oscar Wilde sagt weiterhin sehr richtig: „Es gibt nicht viele unter unseren heutigen Schauspielern, die sich in der Tracht irgend eines Jahrhunderts anmutig, leicht bewegen können. Die meisten geraten in Verlegenheit und werden furchtbar unbeholfen, sobald sie keine Seitentaschen in den Röcken haben. Sie tragen die Kleider wie Kostüme. Kostüme dürfen sie jedoch nur für den sein, der sie entwirft und erzeugt. Dem, der sie trägt, sollen sie Kleider sein. Denn bevor ein Schauspieler in seiner Kleidung nicht heimisch ist, kann er sich auch in seiner Rolle nicht heimisch fühlen. Es ist daher notwendig, geradezu Kleiderproben abzuhalten, um dem Darsteller klar zu machen, dass es für jeden Stil und jede Mode in der Kleidung Formen der Haltung, Gebärden und Bewegungen gibt, die der Kleidung nicht nur angepasst, sondern notwendig durch sie bedingt sind."

Auch für Kostüme gilt, ebenso wie für Dekorationen, stets das Prinzip des Nur-Angemessenen. Der unkünstlerischen Sucht des Publikums nach glänzendem Gepränge muss energisch gesteuert werden. Die Leute, die hierzu ein unstillbares Bedürfnis empfinden, mögen in die Zirkuspantomimen gehen, wo die Dinge anders liegen. Und wenn man sich bei Meyerbeer, dessen grosse Oper ja eigentlich auch nicht viel mehr als Manege-Schaustücke mit einigen Gesangsanforderungen darstellen, wirklich

gezwungen sieht, schon bei der Ausstattung der Kostüme und Requisiten ein weiteres zu tun, da sonst zu tun nicht allzu viel übrig bleibt, so beobachte man doch wenigstens bei den ernsten Kunstwerken des musikalischen Dramas das nötige Mass und mache nicht einen Teil zum Ganzen, nicht eine Nebensache zur Hauptsache. Wie wunderbar wirkt z. B. das „durchgehends eingehaltene Prinzip der weihevollen Einfachheit" in der Kleidung der Bayreuther Gralsritter, in diesem mausgrauen Gewande mit dem terrakottafarbigen Mantel, den der letzte Knappe und der König jener frommen Gemeinschaft gleicherweise trägt und die uns „mit malerischer Feierlichkeit doch menschlich anmutet".

Besonders wichtig ist in der Auswahl des Kostüms das charackteristische Moment: die Eigenart des Anzugs darf nicht im Prunk verschwinden und ebenso nicht ganz in absoluter Schönheit aufgehen. Die Salon-Siegmunds, oben Henri quatre und unten Maskeraden-Germanen — man brauchte ihnen nur den Frack anzuziehen und sie könnten im französischen Konversationslustspiel auftreten — und die Boudoir-Sieglinden mit der sorgfältig toupierten oder gar gebrannten blonden Perrücke und dem duftig-weissen, kunstvoll gerafften Phantasie-Gewande, als wenn sie einem lebenden Bilde zu irgend einer preussischen Centenarfeier entsprungen wären, sind aber leider fast auf unseren sämtlichen Theatern heimisch. Warum gibt man dem Wälsungenspross, der sich aus Nacht und Wind zu Hunding verirrt, nicht ungepflegten Haar- und Bartwuchs — warum zieht man nicht der bräutlichen Schwester, die mit ihrem finsteren Gemahl in einer rohen Hütte haust, ein grobes Hemd mit halblangen kreisrund abgeschnittenen Ärmeln an, wie es im Wagner-Theater geschieht? Warum fasst man den Holländer nicht wie hier sehr richtig als Seemann und lässt ihn allein durch den schwarzen, das Ölzeug und die Langschäfte bedeckenden Mantel als Übermenschen von den anderen sich abheben? Den mit spanischer Grandezza einherschreitenden vornehmen Finsterling in betrotteltem Sammet-Kostüm und Rembrandthut sollte man doch endlich von den deutschen Opernbühnen verabschieden.

Unsere Sänger lassen ihre Kleidung eben nicht allein durch den dramatischen Gehalt, durch die dichterische Absicht, sondern durch irgend einen Schmöker über historische Kleidermoden und durch persönliche Eitelkeit, meistens aber durch das geheiligte Schema bestimmen, um bei diesem Verfahren dann vielfach noch bis ins Masslose zu übertreiben. So scheint es für die Theater-Bösewichte, für die schwarzen Kerle, die fast in allen Opern ihre Niederträchtigkeiten begehen und dann gegen Schluss des Ganzen ihre wohlverdiente Strafe erhalten — die in der Provinz auch ohne weiteres Telramund und Hagen zu den ihrigen zählen — auf dem mitteleuropäischen Theater nur ein einziges Modell zu geben.

Digitized by Google

Sonst richtet sich die Eleganz der Kleidung ganz allgemein nach der Vornehmheit der Partie. Bei der „Carmen"-Aufführung geht gewöhnlich der Sergeant in Lackstiefeln und neu gefertigtem, tadellos sitzenden Waffenrock einher — stolz wie Spanier nun einmal sind — denn die Rolle hat ja der erste Tenor! Während sein Vorgesetzter, der Leutnant, in groben Schäften und mit irgend welchen verbrauchten Stücken des Garderoben-Bestandes herumläuft — es handelt sich hier ja nur um einen für zweite Partieen engagierten Sänger. Ähnlich liegt die Sache fast immer bei den „verarmten Edelleuten" der älteren Oper. Ihr Ruin pflegt selten auch die Kleidung mit zu berühren. Auf entsprechende Vorhaltungen antwortete mir einmal ein Sänger: „Diesen einen Anzug hat er aus seiner besseren Zeit noch gerettet." Dass bei diesem Manne natürlich ästhetische Auseinandersetzungen nichts fruchteten, leuchtet ein. Sehr wenig will den „ersten Kräften", vor allen den Frauen, ferner das „Altmachen" behagen. Hat man schon je auf einem Provinztheater und auch wohl sonst, eine reife Fricka gesehen? Gewöhnlich ist sie an Jahren von der Freia, der Göttin der Jugend und Schönheit, nicht zu unterscheiden. Man muss aber doch der Göttermutter, wie ich meine, zum wenigsten das Aussehen einer Mitte-Vierzigerin geben.

Wer sich weiter über alle diese Dinge, die eingehender abzuhandeln uns hier zu weit führen würden, orientieren und manchmal herzlich belustigen will, mag die ungemein treffenden, „Zuschauerschmerzen" betitelten Ausführungen Ferdinand Gregoris im zweiten Oktoberheft des Kunstwarts aus dem Jahre 1901 nachlesen. Was in jener famosen Satire erzählt wird, ist kaum übertrieben.

Ganz schlimm steht es in dieser Hinsicht mit den Garderobe-Verhältnissen des Chors, besonders seiner weiblichen Hälfte. Die armen Choristinnen haben einen Bäuerinnen-Anzug, ein Zigeuner-Kostüm, ein Rokoko-, ein Empire- und ein modernes Gesellschaftskleid. Mit diesem Apparat, dessen Unterhaltung für die armen Wesen bei Monatsgagen von 40 bis 90 Mark allerdings schon eine unbegreifliche Leistung ausmacht, bestreiten sie das gesamte Opern-Repertoire. Dass diese Normal-Anzüge natürlich möglichst indifferent sein müssen, um bei jeder entsprechenden Gelegenheit wenigstens leidlich in den ganzen Rahmen hineinzupassen, dass sie also wenig geeignet erscheinen, zur Charakteristik beizutragen, versteht sich von selbst.

Über die historischen Kostüme habe ich ausführlicher in meinem Buche „Regie"*) und in meinen demnächst erscheinenden Beiträgen zur Ästhetik

*) Regie, Studien zur dramatischen Kunst. Verlegt bei Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig.

des Theaters („Schauspielkunst und Schauspielkünstler") gesprochen. Das hier Gesagte gilt auch für die Oper. Die Kleidung für die handelnden Personen der auf mytischem Grunde stehenden Musikdramen hat man dagegen möglichst allgemein zu halten, hat man typisch auszubilden, ohne dass sie — wie es ja niemals beim Typus im Kunstwerk geschehen darf — die persönliche Nüance ganz einbüssen. Es handelt sich hier weniger um mytische Persönlichkeiten als um mytische Typen, gleichsam um stilisierte mytische Persönlichkeiten. Ganz falsch waren daher die Bayreuther Kostüme aus dem Jahre 1901, die im wesentlichen auf Symbole gestellt waren. Die Gewänder müssen zwar in der Idee geschlossen, aber doch einfach und unaufdringlich sein, so dass jeder Zuschauer die betreffende typische Figur in seiner Sphäre ansiedeln kann, um sie und ihr Handeln sich dadurch ganz zu eigen zu machen.

Digitized by Google

Wenn wir im Sommer den weiten Horizont des Nordseestrandes betrachten, fesselnen uns Schiffe, die in der Ferne vorüberziehen. Wir sehen sie nur als kleine Punkte, und wir können nicht erkennen, was für Menschen auf ihnen sind und was sie tun. Wir wissen nur, daß sie Menschen tragen, die ihrer Arbeit nachgehen, und daß sie Waren tragen, die sie irgendwohin bringen. Wir wissen, daß sie Menschen tragen, die sich freuen, wenn sie ihr Ziel erreichen, und daß sie Waren tragen, die dort gebraucht werden. Wir wissen, daß sie Menschen tragen, die sich sehnen, wenn sie ihr Ziel verlassen, und daß sie Waren tragen, die dort nicht gebraucht werden. Wir wissen, daß sie Menschen tragen, die sich freuen, wenn sie ihr Ziel erreichen, und daß sie Waren tragen, die dort gebraucht werden. Wir wissen, daß sie Menschen tragen, die sich sehnen, wenn sie ihr Ziel verlassen, und daß sie Waren tragen, die dort nicht gebraucht werden. Wir wissen, daß sie Menschen tragen, die sich freuen, wenn sie ihr Ziel erreichen, und daß sie Waren tragen, die dort gebraucht werden. Wir wissen, daß sie Menschen tragen, die sich sehnen, wenn sie ihr Ziel verlassen, und daß sie Waren tragen, die dort nicht gebraucht werden.

und das kann nur durch das Wirken grosser Vorbilder geschehen. Intelligenz beim Volke, schnelle Auffassungsgabe sind vorhanden, leider aber ist auch ein gewisses Phlegma damit verbunden, das so manches beachtenswerte Talent im Keime erstickt. Die geringe Schar einheimischer Künstler ist schon zu oft gehört, um zur nötigen Anregung, zum nötigen Aufraffen beizutragen. Wohl gibt es hier viele sehr gute Dilettanten in den besseren Familien, aber wie schon gesagt, die Vorbilder fehlen. Auch das hiesige Konservatorium — nebenbei bemerkt: für hier Geborene gratis — besitzt eine ganze Anzahl guter Pädagogen, u. a.: Paoli (Klavier), der seine Studien am Wiener Konservatorium absolvierte, Debuysère (Klavier), Varalla (Violine), Silva (Violine), Ceradelli (Gesang und Klavier) u. a. m., deren Leistungen auf pädagogischem Gebiet die grösste Hochachtung zu zollen ist.

Das „Conservatorio Nacional de Musica" wurde durch Dekret des Ministers Maximo Mùjica unter der Präsidentschaft Manuel Bulnes', des bekannten Siegers von Ynngay, bereits im Jahre 1849 ins Leben gerufen. Als der intellektuelle Begründer dieser Hochschule wird der Name Pedro Balazuelos in Ehren gehalten. Mit der Leitung der jungen Anstalt wurde der französische Kapellmeister Adolphe Desjardins betraut, der in dieser Stellung bis zu Anfang des Jahres 1877 immerhin mit Erfolg gewirkt hat. Bemerkenswerte Fortschritte machte das Institut auch unter der Direktion seines Nachfolgers, Professors Julius Hempel, eines Schülers von Weinlich und Mendelssohn-Bartholdy. Infolge geschwächten Augenlichts sah er sich jedoch gezwungen, von seinem arbeitsreichen Amt am 1. September 1886 zurückzutreten. Ihm folgte der italienische Kapellmeister Hector Contrucci, dessen hervorragendes Talent der Anstalt zu weiterem Aufblühen verhalf. Nach 1½ jähriger Tätigkeit zog er sich jedoch zurück und trat sein Amt an Moises Alcalde ab, der sich hervorragende Verdienste um das Institut erworben hat. Im Jahre 1897 wurde der in Deutschland auch als Komponist hochgeschätzte Hans Harthan für das Direktorium verpflichtet, der einen völligen Umschwung in die Organisation des Instituts brachte. Seine hervorragenden Talente, seine ausgezeichneten Kenntnisse als feinsinniger Musiker werden noch heute hochgeschätzt, wenngleich auch die Zahl seiner Gegner nicht gerade klein ist. Jedenfalls muss man ihm das Verdienst zusprechen, dass er sich nach Kräften bemühte, vor allem unsere deutschen Klassiker im Studium sowohl, als auch durch Konzerte hier einzuführen und das Verständnis für sie zu erwecken. Wegen seines allzu scharfen Vorgehens und zähen Festhaltens an rein klassischen Programmen vermochte er jedoch nicht sich hier durchzusetzen. Nach seinem Fortgang im Jahre 1899 ist eine ziemliche Öde und Stille im hiesigen Konzertleben eingetreten. Bis zum Anfang vorigen Jahres stand

Digitized by Google

Harthan an der Spitze des Konservatoriums in Valparaiso, dessen Leitung er nach seinem Abgang von hier übernahm; jetzt ist er wieder nach Deutschland zurückgekehrt.

Trotz der grossen Mühen und des ernsten Strebens der Lehrer sind doch nur wenige Schüler (einige sogar auf Regierungskosten) zum weiteren Studium in Europa zu bewegen. Der Ruhm des ernsten Künstlers ist eben hier noch zu wenig bekannt. Ferner ist der Charakter des Volkes von uns Europäern recht verschieden, das Kunstverständnis noch zu sehr in der Entwickelung begriffen, als dass ohne gute Vorbilder sich ein richtiges Erfassen des Wahren und Edlen in der Musik erzwingen liesse, und so erwächst dem Dilettantismus der beste Nährboden. Fast in jeder Familie wird Musik getrieben; man muss nur abends oder in hellen Mondnächten einmal durch die Strassen schlendern, so tönt einem fast aus jedem Hause Musik der verschiedensten Instrumente entgegen. Hier ein Klavier, auf dem entweder eine Opernmelodie oder auch eine lustige Tanzweise heruntergespielt wird, dort tönen uns die Klänge der Harfe (sogar bei den Wäscherinnen als Hausinstrument zu finden!), der Guitarre, Mandoline oder Bandurria entgegen, nicht selten zum Gesang mehr oder minder talentierter Sänger und Sängerinnen. Sei es im feinsten Viertel, sei es im abgelegensten Stadtteil, selbst aus den schmutzigsten Häusern dringen die Klänge der Musik an unser Ohr. Ob es jauchzende Melodieen, schwermütige spanische oder hiesige Volksweisen oder die Klänge der heimischen „Cueca" mit ihrem eigenartigen Rhythmus sind, sie alle bieten dem Volk die gewünschte Zerstreuung, befriedigen ihren Hang zur Musik. Auch die „Estudiantina"-Besetzung, ein Ensemble, bestehend aus erster und zweiter Bandurria, Mandoline und Guitarre, bisweilen auch mit Klavier, ist hier sehr verbreitet und auch in den besseren Familien neben Klavier und Violine vertreten. Natürlich muss man derartige Vorträge von spanischen Elementen hören, deren eigenartige Auffassung den Stücken erst die rechte Wiedergabe verleiht. Die im Sommer und Winter auf der Plaza de armas, Alameda, Plazuelo Recoleto und Jardin inglés stattfindenden Militärkonzerte (ausser an Regentagen täglich!) entsprechen im allgemeinen den Anforderungen des Santiagoiner Publikums. Die Konzerte finden an den für die einzelnen Tage bestimmten Orten von einem erhöhten Pavillon aus, der nach allen Seiten offen ist, statt und sind jedem zugänglich. Auf der Plaza de armas werden sie am häufigsten veranstaltet, und zwar im Winter von ½6—7 Uhr abends, im Sommer von 8 bis gegen 11 Uhr. Dann entwickelt sich auf der Plaza de armas ein reges Leben. Die sich zu beiden Seiten des mit Mosaiksteinen bepflasterten Bürgersteiges dicht aneinanderreihenden Bänke und ebenso die in den Anlagen befindlichen sind dann dicht besetzt, und an besonders warmen Abenden werden noch eine Menge Stühle vermietet. Die hiesigen Kapellen

wechseln sich an den einzelnen Abenden ab. Auf der sich kreisförmig um die Plaza ziehenden Promenade flutet die Menge der Zuhörer. Es übt auf den Fremden einen eigenartigen Reiz aus, diesen Promenaden beizuwohnen. Ist doch die Plaza quasi der Treffpunkt, auf dem sich alles zusammenfindet, und wo der grösste Luxus entfaltet wird. Hier kann man so recht die Grazie und den Chic der schwarzäugigen Schönen bewundern und die prächtigen Toiletten, die man kaum in Deutschland, vielleicht nur auf der Kurpromenade zu Wiesbaden und Baden-Baden bei grossen Festlichkeiten findet. Eine grosse Anzahl kommt in eleganten geschlossenen Equipagen angefahren, die den Fahrdamm in dichter Wagenburg versperren. Das Programm, das morgens in den Tageszeitungen bekannt gemacht wird, bietet von jedem und für jeden etwas. Selbstverständlich ist es Harmonie- oder Kavalleriemusik. Die beste Kapelle ist das ca. 42 Mann starke Musikkorps der Polizei-Orféon. Am meisten hört man Arrangements aus italienischen Opern, von denen die Verdischen bevorzugt werden; aber auch Tosca, Mefistofele, La Bohême (Puccini), Gioconda, Cavalleria, Rienzi, Tannhäuser, Lohengrin werden dargeboten. Zur Abwechslung gelangt dann auch mal ein schneidiger Marsch, eine deutsche Ouvertüre oder ein Walzer zur Aufführung. Eigenartig berührt es unser deutsches Ohr, wenn es hier, in gewiss beträchtlicher Entfernung von der deutschen Heimat Klänge aus „Vendedor de pájaros“ (Vogelhändler) oder „Hänsel und Gretel“ vernimmt, von denen namentlich die ersteren sich der unbeschreiblichsten Sympathieen des hiesigen Volkes erfreuen. Auf diese Weise werden die neuesten Kompositionen bekannt und ebnen sich den Weg ins Publikum, um dann in den hiesigen Musikalienhandlungen in allen möglichen Arrangements, meist in Nachdrucksausgaben gekauft zu werden.

Ausserdem finden in den hiesigen unzähligen Kirchen häufig grosse Tedeum-Aufführungen statt. In der Catedral, San Ignacio, St. Domingo u. s. w. kann man sehr oft Kirchenkonzerte mit grossem Orchester hören, namentlich an den verschiedenen Festtagen der betr. Heiligen. An Privatorchestern gibt es noch die „Filharmonia“ und „Fanfare suisse“, sowie Banda „Giuseppe Verdi“; letztere beiden sind Vereinigungen von Dilettanten (Bläserchor), deren Leistungen, da alle Ausübenden durchaus musikalisch sind, nicht unterschätzt werden dürfen. Der einzige ständige Gesang-Verein mit ernstem Streben ist die Sängergruppe des deutschen Gesang-Vereins „Frohsinn“ (ca. 40 Köpfe) unter Leitung ihres Dirigenten Francke. Diese wackere Schar findet man stets bereit, bei Festlichkeiten zur Ehrung des deutschen Vaterlandes einzutreten. Im vorigen Jahre übernahmen sie auch den Grabgesang an der Gruft des verstorbenen Präsidenten Chiles, allerdings wurden die Texte dafür ins Spanische übersetzt. Neuerdings hat sich unter demselben Dirigenten auch wieder innerhalb des „Deutschen

Digitized by Google

Klubs" ein gemischter Chor gebildet, von dem man allerdings leider wenig hört.

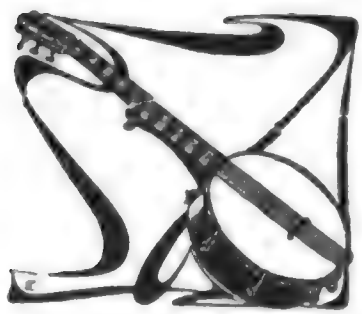
Habe ich versucht, im vorstehenden einen ungefähren Überblick über das hiesige allgemeine Musikleben zu geben, so kann ich leider in Bezug auf „höhere" Genüsse, über künstlerische Veranstaltungen wenig erwähnen. Es waltete diesen Winter gewissermassen ein Unstern. Wohl waren 4 grosse Abonnementskonzerte von Herrn Hügel sen. und Genossen angekündigt, und sogar schon Billete verkauft, doch kamen die Konzerte leider nicht zustande. Es sollte in diesen Veranstaltungen eine Wiedergabe von guter Kammermusik, Klavierkonzerten, Cello-, Violin- und Gesangs-Solis stattfinden. Ist doch das Hügelquartett (Herr Hügel vertritt den Cellopart) mit dem Konzertmeister Schwenn an der Primgeige, der den Platz des leider kürzlich verstorbenen Morelli übernommen, hier genugsam bekannt und garantiert schon von vornherein einen Genuss. Doch die Verhandlungen mit dem Direktorium des „Colejio católics", dessen Aula der beste hiesige Konzertsaal ist, scheiterten, da der Saal in diesem Jahr nicht für andere Zwecke hergegeben wird. Zudem wurde der Sohn Hügels, ein ausgezeichneter Pianist, für lange Zeit aufs Krankenlager geworfen, so dass die letzte Hoffnung schwand, in diesem Winter ein gutes Konzert zu hören. Ein gewisser Ersatz wurde uns geboten durch das Auftreten der bedeutenden Violinistin Maria Schumann, der als Schülerin von Joachim und Hubay ein guter Ruf voranging. Ihr erstes Konzert fand gleich nach ihrer Ankunft vor geladenem Publikum und sämtlichen Vertretern der Presse im Konzertsalon des Pianofortemagazins Otto Becker statt. Das Programm umfasste sechs Nummern (u. a. je eine Sonate für Violine und Klavier von Beethoven und Schumann), die alle von der Künstlerin (mit Herrn Hügel jun. am Flügel) ausgeführt wurden. Da die Dame hier zum erstenmale konzertierte, sah man ihrem Auftreten mit Spannung entgegen. Es wurde uns im Laufe des Abends klar, dass man es mit einer Violinistin ersten Ranges zu tun hatte. Obgleich ihr Ton nicht gerade gross ist, wusste Frl. Schumann doch durch seelenvolles Spiel und eine solide Technik die Zuhörer zu begeistern und errang einen grossen Erfolg. 14 Tage darauf fand im „Teatro Variedadas" ihr erstes öffentliches Konzert statt, unter Mitwirkung der Herren Alberto Junge (Viol.) und Raoul Hügel (Klavier). Diesmal war es die Kreutzer-Sonate (1 Satz), deren vortreffliche Wiedergabe den Künstlern die Sympathie der Zuhörer im Sturm eroberte. Der Saal eignet sich seiner ungünstigen Akustik wegen nicht gut für derartige Konzerte, und da, wie schon oben erwähnt, ein anderer nicht zu haben war, blieb uns leider für diese Saison ein weiterer Genuss versagt. Hoffen wir, dass sich für nächsten Winter der Plan, aus Privatmitteln eines hiesigen reichen Musikmäcens einen guten Konzertsaal

zu bauen, verwirklicht. Zwei Klavierabende der einheimischen jungen Pianistin Amalia Cocq, die ihre Studien am Pariser Konservatorium vollendete, unterbrachen dann noch die winterliche Konzertöde auf kurze Zeit. Chopin, Schumann, Paderewski, Rubinstein, Moszkowski, Grieg waren in den verschiedenen Programmen vertreten. Trotz ihres jugendlichen Alters kann man Frl. Cocq getrost anderen grossen Pianistinnen ebenbürtig an die Seite stellen.

Erwähnenswert seiner Eigenart wegen ist noch die seinerzeit zum Besten der auf Martinique Verunglückten gegebene „Función internacional", die unter dem Protektorat des Präsidenten der Republik stattfand. Fast sämtliche ausländischen Kolonieen hatten ihre Mitwirkung zugesagt und boten ihr Bestes. Das Teatro Municipal war von der Municipalität bereitwilligst zur Verfügung gestellt worden und war gut besetzt. Eröffnet wurde die Vorstellung mit der Ouvertüre zu „Jone", dann folgte die „Himno nacional chileno", gespielt vom Orchester, die stehend vom ganzen Hause angehört wurde. Die Wucht dieser schönen Hymne verfehlte denn auch ihre Wirkung nicht und der Effekt ward noch erhöht dadurch, dass Vertreter sämtlicher beteiligten Kolonieen in trefflich gestellter Gruppe mit ihren Fahnen und Standarten auf der Bühne Aufstellung genommen hatten. Nach einer Ansprache betrat der deutsche Gesangverein „Frohsinn" die Bühne und gab „Schäfers Sonntagslied" (Kreutzer) und „Sturmbeschwörung" (Dürrner) mit reiner Intonation und trefflichem Vortrag in deutscher Sprache wieder. Donnernder Applaus ward der Sängerschar zuteil. Der erste Teil schloss mit der Aufführung eines spanischen Einakters „Azucena". Unter Kapellmeister Contrucci, der an diesem Abend die Leitung des Orchesters übernommen hatte, bot letzteres uns dann eine Marcha fúnebre seiner Komposition dar und zwar in meisterhafter Wiedergabe. Dieses feinsinnige Werk mit seiner überaus glücklich getroffenen Stimmung, seiner ausserordentlich geschickten Instrumentierung fand enthusiastischen Beifall. Darauf traten Engländer und Amerikaner im Frackanzug als Neger auf. Sie gaben englische und amerikanische Gesänge, teils Chor-, teils Sologesang, sowie Niggertänze und Pfeifsolis zum besten. Dann folgten zwei gemischte deutsche Chöre: „Erlkönigs Tochter" (Gade) und „Zigeunerleben" (Schumann), die ebenfalls gut eingeübt waren und ausgezeichnet zu Gehör gebracht wurden. Daran schlossen sich eine Arie aus der Oper „Don Carlos" (Verdi) für Bariton und der Gesangs-Walzer aus „Romeo und Julia" (Gounod). Amalia Cocq war mit dem Menuet von Paderewski und der Campanella von Liszt-Paganini vertreten. Im 3. Teil endlich hörten wir das Vorspiel zum 4. Akt zu „Traviata", und dann beschlossen die Schweizer den Abend durch einige Bauerntänze in Nationaltracht. Doch hätte diese Nummer lieber ausfallen sollen, denn die ununterbrochenen Klänge der

die Tänze begleitenden Harmonika (wohl kaum in der Schweiz üblich) mit ihrem ewigen Einerlei riefen doch nachgerade eine allgemeine Heiterkeit hervor. Sonst aber tat jeder einzelne Mitwirkende an diesem Abend sein Möglichstes und verhalf diesem zu gutem Erfolg. Wenn auch die Chilenen an den Aufführungen nicht beteiligt waren, so hätten sie doch durch ihren Besuch ihre Teilnahme wohl beweisen können. Leider waren aber nur wenige Familien vertreten. So stellten die Ausländer denn das meiste Publikum.

Im Konservatorium fanden dann noch im Laufe des Winters einige öffentliche Aufführungen statt, in denen viele Schüler ein günstiges Zeugnis ihrer Ausbildung und ihres Fleisses ablegten. Die kleineren Wohltätigkeitskonzerte, meist in Klubs oder von den Klöstern veranstaltet, will ich nicht erwähnen, war es doch nur meine Absicht, im allgemeinen einen Überblick über das Musikleben im fernen Südwesten, in unserer kleinen Republik zu geben. Hoffen wir, dass, wenn der neue Musiksaal im nächsten Winter seine Pforten öffnet, etwas mehr an grossen Künstlerkonzerten geboten wird, als in diesem Jahr.



LEONARDO DA VINCI ALS MUSIKER

von R. Maria-Grün-Berlin

Es ist bekannt, dass die genialsten Künstler der Renaissance in Italien, die grossen Förderer der Menschheit, ihr Können nicht auf nur eng begrenztes Gebiet beschränkten. Sie alle waren Maler, Bildhauer, Baumeister, oft auch gelehrte Forscher, Dichter, Schriftsteller. Diese Künste wirkten harmonisch und miteinander, sie vollendeten das grosse Freskenwerk Werk der Wiedergeburt des Schönen. Die Gräber der Medici, die Schächte der Tau-Weissagung, das Reich Gottes auf Erden, die Entdeckung der Schönheit der Natur und im letzten des Unvergänglichen widerspiegelt, war damals wie jetzt ein edles schönes Himmelsgeschenk, so wenige wenige Menschen es auch besitzen.

Leonardo da Vinci, dem vielseitigen, universalen Geiste hatten die Götter so freigebig gesinnten Mann auch das Talent für die Sprache der Töne in die Wiege gelegt. Zwei solche muss es diesem Manne vorhanden, die sonst nie spröden Dinge in Worte gekleidet, hier bildhaft ein die Natur schildert und die kurze Spanne Zeit, die dem Menschen im Werden, Erstehen, Erblühen, Ausgereiften und Vollenden gewährt wird; selber ein kleines Stück Natur. — Leonardo musste das Saitenblatt von 1452 bis 1519 — nichts nicht nun, als seine Entwürfe, Pläne, künstlerischen Absichten wissenschaftlich.

Leonardo war „schon im Anfang, einer der wenigen Menschen, welche sich durch Geist und Kenntnisse auszeichnen und Glauben zugleich ein perfekter Musiker, besonderes Instrumentalspiel gegen Musik und Niedrig, Dichter, Bildhauer, Ausüben, Architekt, Ingenieur, Maschinenbauer, ein Freund von Fürsten und Königen". — so wie er von uns berühmt Feder geschildert, ein so ungewissem Vielerlei bewältigte sein freier Geist.

Seiner Gabe für Musik wollen wir einige Augenblicke unser besonderes zuwenden.

Vasari, der berühmte und umbesten Biograph der grossen Künstler der Cinquecento, sagt von Leonardo, er habe „gleichsi zur Lyra gemacht und Instrumente, die meist in Silber Pferdes" meist seinen Freund Leonardo „Künstler der wichtigsten Musik".

Eine bessere sich war allen auf der Gesang, die wichtigste Stimme des Meisters; denn in jener Zeit der noch Diomus einfachen,

Digitized by Google

primitiven Instrumente spielte der „Canto" die Hauptrolle in der Musik. Leonardo begleitete sich zum Gesang auf der Lyra oder auf der Zither; dies beweisen auch alte Stiche, die den schönen Maler mit dem Instrument im Arm darstellen. Ein solches Bild enthält die Ornamentik zu einer Abhandlung über Musik, die der Priester Florentio dem Kardinal Ascanio Sforza widmete; ein neuerer Biograph Leonardos hat das betreffende Porträt in dem schönen Pergament-Codex jener Schrift kürzlich gesehen.

Im Jahre 1494 war Gian Galeazzo, der junge Herzog von Mailand gestorben, Lodovico Sforza, genannt il Moro, übernahm die Regierung mit grosser Prachtentfaltung an seinem Hofe. Dieser tatkräftige Gewaltherrscher war es, der Leonardo da Vinci, den Mann, der sich mit allerhand mechanischen Studien beschäftigte, grossartige Projekte zu neuen Apparaten hegte, als Kriegstechniker und Ingenieur einen glänzenden Ruf genoss, auf lange Jahre an Mailand fesselte, ihn veranlasste, seinem geliebten Florenz auf ungewisse Zeit zu entsagen.

Der Herzog war ein Freund der Musik, und er verlangte Leonardos Gesang zur Lyra kennen zu lernen. „Leonardo brachte ihm ein Instrument, das er mit eigenen Händen geschaffen hatte, es war fast ganz von Silber und hatte die Form eines Pferdekopfes, eine neue und seltsame Sache, hergestellt, damit die Harmonieen einen tieferen Klang, eine sonore Stimmung erhielten; mit dieser Erfindung übertraf er alle die Musiker, die herbeigeeilt waren, um zu spielen. Ausserdem war er der beste Improvisator in Reimen seiner Zeit. Als der Herzog diese wunderbaren Talentproben Leonardos hörte, war er in fast unglaublicher Weise von ihm entzückt." Also berichtet Vasari. Es war demgemäss zuerst die Musik, die ihn zum Günstling des Fürsten erhob, etwas später erhielt er malerische und plastische Aufträge. Viele in den verschiedenen Sammlungen Europas zerstreuten Zeichnungen von Saiten-Instrumenten geben Zeugnis davon, dass Leonardo sich eifrig mit der Vervollkommnung der kindlich einfachen Lyra — sie war im 15. Jahrhundert ein kleines Dingelchen mit nur 4 Saiten, ähnliche Instrumente findet man noch heute bei den Bauern Savoyens — beschäftigte, dass er seinen Sinn auf Erfindung von etwas Besserem, Zweckdienlichem setzte. Es ist nicht ausgeschlossen, dass er einige der Instrumente, deren Zeichnung wir in diesem oder jenem Codex finden, auch ausführen liess, aber keiner seiner Biographen gibt uns gewisse Kunde davon.

Der Vielgeschäftige fand noch Zeit, sich dem Studium des Contrapunkts, wenn auch nicht allzu eingehend, zu widmen. Sein ganzer Sinn war eben mehr auf praktische Betätigung seines Könnens gerichtet. Das wusste der Herzog und nutzte diese Handgeschicklichkeit des grossen Malers gern für Bagatellen aus. Als der König von Frankreich seinen neugeschaffenen Hof besuchte, verfertigte Leonardo auf Lodovicos Bitte einen Löwen, der

in das Gemach hereinstolzierte, sich vor dem königlichen Gast verneigte, sich die Brust öffnete, aus der Lilien hervorquollen, und also zierlich seine Huldigungen darbrachte.

War dies nur eine künstlerische Spielerei, so bedeutete die Erfindung eines „neuen Griffbretts für die Viola" eine Bereicherung der noch sehr beschränkten Instrumental-Musik. Alte Schriftsteller der Tonkunst überliefern uns hiervon die Kunde und den Beweis der vielseitigen Tätigkeit dieser wunderbar begabten Natur. In der ersten Ausgabe der „Pratica Musicae" des Franchino Gaforio, die in Mailand im Jahre 1496 veröffentlicht wurde, findet sich eine vorzügliche Illustration, die Kenner — wir entnehmen dies der Rivista d'Italia, der wir die Anregung zu diesem Artikel verdanken — unbedingt unter die zahlreichen köstlichen Handzeichnungen Leonardo da Vincis zählen. Seine Mitarbeiterschaft an dem Werke eines der grössten Musiker der Zeit gibt abermals Zeugnis, nicht nur von der Reaktionsfähigkeit des Meisters auf die Sprache der Töne, sondern auch von dem grossen Ruf, den er bei der Mitwelt als ausgebildeter Kenner der Harmonielehre genoss. „Er scheint die Natur in ewigem Sonntagsglanze zu erblicken, gar nicht anders," charakterisiert Herrmann Grimm Leonardo und den Zauber seiner Kunst. Fast möchten wir annehmen, dass nur den Gottbegnadeten, welche die Musik über die irdische Misere hebt, beflügelt und begeistert, solch unnennbarer Reiz verliehen sei.

In seinem Malerbuch (Trattato della Pittura) sagt da Vinci einmal: „Jene, welche sich für die Ausübung der Kunst begeistern ohne Fleiss, oder besser gesagt ohne Wissen, sind wie die Lotsen, die sich auf einem Schiff ohne Steuer und Kompass ins offene Meer wagen, die nie mit Sicherheit wissen, wohin sie gelangen. Immer muss die Praxis auf sicherer Theorie aufgebaut sein, denn sie ist die Führerin und Stütze der Perspektive: ohne sie wird nichts gut gemacht, das gilt für die Malerei wie für die Ausübung eines jeden anderen Berufes."

Diese beherzigenswerte Betrachtung passt auf die Künstler des neuesten Jahrhunderts, wie sie von wohltätigem Einfluss auf die Schule des Leonardo wurde, sie bezieht sich auf die Malerei wie auf die Musik, sie ist das weise Wort eines selten bevorzugten Mannes. Die Harmonie der Töne spricht aus Leonardos malerischen Schöpfungen.

Das berühmte Bildnis der Mona Lisa, der Gattin des Francesco del Giocondo, ein Porträt, wie es noch nie geschaffen worden war, beschäftigte den Maler vier Jahre lang, dann überliess er es dem König Franz I. von Frankreich — die köstliche Perle ist heute im Louvre zu sehen — und erklärte es noch für unfertig. Vasari erzählt, dass Leonardo, um diese vollkommene Naturwahrheit zu erreichen, bei der man das Klopfen der

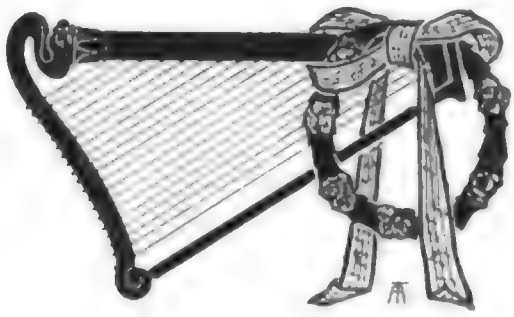
Pulse zu hören, das sprechende Leben in den weiblichen Zügen zu lesen vermeint, die vielgeliebte Frau Musika zu Gast geladen habe.

„Er bediente sich auch dieser Kunst: Da Madonna Lisa wunderschön war, so hielt er darauf, dass während er sie malte, Saitenspiel und Gesang im Gemache erklang, auch musste sie durch fortwährende Scherze heiter erhalten werden, um jenen Zug von Melancholie zu verscheuchen, der sich so leicht bei der Porträtmalerei einschleicht." Die Erhabenheit der Musik ist ihm allüberall das allmächtige Heilmittel, der Talisman gegen jede Widerwärtigkeit. Wir finden diesen harmonischen Zug auch in anderen Gemälden, in den Augen und Händen, dem Fall der Locken, dem Faltenwurf der Gewänder.

Es wird uns erzählt, dass Leonardo stundenlang am Arno entlang wanderte, um auf die nie endende sanfte Melodie der Wogen zu lauschen; jeden Auftrag, jegliche malerische Aufgabe vergass er über dem Spiel der Töne in der Natur. Anders klang ihm der Sturm, der über die Hügel des Apennin pfiff, anders der Wind, der die Cypressen beugte, anders das weiche Murmeln des Flusses. Kein Wunder, dass er für die verschiedenen Abstufungen der Schallwellen, die sein Ohr trafen, ein fein gegliedertes Instrument erfinden wollte, kein Wunder, dass er seine Laute liebte wie ein beseeltes Wesen.

„Leonardo war von Anfang an ein Tausendkünstler und seine Bestimmung mag ihm selber ein Rätsel geblieben sein."

Als Maler wurde er unsterblich, aber die Klangfarbe gab ihm die Stimmung für die Sprache seines Pinsels.



LUDWIG VAN BEETHOVENS LEBEN

VON ALEXANDER WHEELOCK THAYER

(Zweite Auflage)

Besprochen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer-Berlin

Der vor einigen Jahren verstorbene amerikanische Schriftsteller und Generalkonsul A. W. Thayer*) hat der Erforschung der Lebensgeschichte Beethovens eine grosse Spanne seines Lebens gewidmet und hat sich für die historisch-chronologische Ordnung im Lebensgange des unsterblichen Tondichters bedeutende Verdienste errungen. Es erscheint jedoch immer notwendiger, Thayers Bedeutung unter den Biographieen Beethovens auf ihren wahren Wert hin zu prüfen und ihm diejenige Stellung unter den Biographen des genannten Meisters anzuweisen, die ihm im Vergleich zu den anderen Biographen Beethovens gebührt.

Da muss denn, wenn man etwa eine Parallele zwischen A. W. Thayer einerseits, und andrerseits zwischen Biographen, wie A. Schindler, A. B. Marx, W. von Lenz und L. Nohl zieht, von vornherein betont werden, dass der Beethovenforscher Thayer für die Erkenntnis Beethovens als singularen Tonschöpfers und als singularen Menschen nichts hervorgebracht hat.

Wie sollte ein Mann wie A. W. Thayer auch dazu im Stande sein? Ludwig van Beethoven war ein höheres Wesen. Ein solches Wesen, voll vom heiligen Geiste, zieht unabweisbar verwandte Seelen an, die sich feurig, freudig begeistert in seinen Dienst stellen. — Sie lieben und verehren ihn und bemühen sich, all sein Tun und Lassen zu begreifen, die etwaigen Irrtümer und Fehler nach Möglichkeit zu rechtfertigen und auf das denkbar geringste Mass zurückzuführen. — Unter allen Beethoven-Biographen aber hat A. W. Thayer das allergeringste Herz für Beethoven, — er liebt ihn nicht. So ist er in allen problematischen Vorkommnissen in Beethovens Leben geflissentlich bemüht, die Schuld auf Beethoven zu werfen und sie von anderen weit Schuldigeren fortzuwälzen. — Und so hat Thayer es sich selbst zuzuschreiben, wenn selbst Beethovenforscher, die seiner Methode und seinen Verdiensten um die Sache Beethovens sehr hohes Lob spenden, — wie beispielsweise Behncke, der Bearbeiter des Marxschen Beethovenwerkes, — mit ihm um dieser seiner Eigentümlichkeit willen heftige Kämpfe führen müssen. — Wie ganz anders ist der Mann, dem A. W. Thayer in seiner Beethovenarbeit so viel neues Material verdankt und zu dem er mit vollem Rechte bewunderungsvoll emporschaut — der Mozartbiograph Otto Jahn. Das ist ein Mann von der echten mustergültigen Biographenbeschaffenheit. Seinen Helden Mozart liebt Jahn dermassen, dass es ihn lange Lebenszeiten hindurch

*) Alexander Wheelock Thayer: Ludwig van Beethovens Leben. Nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet. Zweite Auflage. Neu bearbeitet und ergänzt von Hermann Deiters. Erster Band. Berlin. W. Weber 1901. XXX, 480 S.

Digitized by Google

plagt, dass es sein Herz bekümmert, wenn er bei aller emsigsten Forschung etwa auf einen Vorgang im Leben seines Helden stösst, der ihm wie ein Makel auf dessen Seele erscheinen will. Da ruht und rastet er nicht, bis sein Glaube an das gute, reine Herz seines Mozart sich auch in solchen misslichen Dingen gerechtfertigt findet. Ich erinnere hier nur an die Geschichten zwischen Mozart und Frau Hofdemel. Himmelhoch jauchzt ein Otto Jahn und ist seelenfroh, als er seinen Mozart von dieser vermeintlichen Lebensschuld los- und freisprechen kann. — So muss der echte Biograph eines wahrhaften Genius der Menschheit beschaffen sein! — An O. Jahn hätte sich Thayer in solchen oder ähnlichen Dingen ein Beispiel nehmen sollen. Er hat es nicht getan und konnte es auch nicht tun, weil ihm — wie bereits betont ist, — das rechte Herz für Beethoven fehlt.

Ein anderer Umstand in der Thayerschen Methode ist Schuld daran, dass von vielen kritischen Seiten die Arbeit Thayers zum Nachteile seiner Vorgänger überschätzt werden musste. Thayer nimmt nämlich zu wenig Notiz von den Forschertätigkeiten anderer, so dass man, wofern man deren Werk nicht kennt, vermeint, Thayer hätte unendlich mehr neues zur Geschichte Beethovens beigetragen, als es tatsächlich der Fall ist. Hier, wo es sich um die reine Lebensgeschichte Beethovens handelt, erscheint vornehmlich Ludwig Nohl arg benachteiligt. Durchforscht man jedoch genauer die grosse Beethovenbiographie von Nohl und auch dessen andere mannigfache der Beethovenforschung dienende Schriften: so wird man mit Erstaunen erkennen, dass nicht gerade viel neue Vorkommnisse in Beethovens Leben als wirkliches Eigentum in Thayers Beethovenwerk enthalten sind. Und hier hat die gegenwärtige Beethovenforschung ebenso, wie überhaupt alle, die bei irgendwelchen schriftstellerischen Arbeiten Beethovenquellen citieren, eine Schuld gegen Nohl gut zu machen. — Es ist sehr wohlfeil und höchst bequem, — wie das jetzt bei zahlreichen Schriftstellern Stil und Mode wird — in Sachen Beethovens allein das Thayersche Buch zu Rate zu ziehen: als ob all dieses Resultat der Thayerschen Forschung wäre. Der gerechtigkeitsliebende Autor — und jeder Autor soll und muss ein solcher sein — hat in allen Dingen, die den Menschen oder Künstler Beethoven betreffen, erst nachzusehen, ob das betreffende Ereignis, oder eine ästhetische Ansicht, wenn er nämlich eine Quelle angeben will, nicht bei Wegeler und Ries, oder bei Schindler, oder weiter bei von Lenz, dann bei A. B. Marx, endlich bei L. Nohl vorkommt, ehe er Thayer citiert. Findet sich das betreffende Ereignis nicht bei den obengenannten Biographen oder bei noch anderen Vorläufern Thayers: erst dann ist er berechtigt, Thayer als seine Quelle anzugeben: anders nicht; das Suum cuique gilt allüberall.

Dass A. W. Thayer auch nicht das geringste Verständnis für die Bedeutung eines A. B. Marx in Sachen Beethovens hat, das begreift sich leicht: denn Marx war ein hervorragender Musiker — und Thayer ein hervorragender Nicht-Musiker. Und so tat er mit ungewöhnlicher Akribie, was er in rechter Selbsterkenntnis nach dem Masse seiner Fähigkeiten tun konnte: er schaffte unausgesetzt wohl brauchbares Material zur Geschichte Beethovens herbei, eine Tätigkeit, die gewiss nützlich und verdienstvoll ist: allein man höre doch auf, solch ein Tun für die Hauptsache in der Erforschung der Geschichte Beethovens, des unendlich grossen Künstlers, zu halten. Diejenigen, so da die Beethovenarbeiten eines Thayer oder eines G. Nottebohm für das Alpha und Omega in der Erforschung der Geschichte Beethovens halten, mögen sich doch der Worte erinnern, die Goethe-Faust seinem Famulus Wagner nachruft:

> Wie nur dem Kopf nicht alle Hoffnung schwindet,
> Der immerfort an schalem Zeuge klebt,

Mit gier'ger Hand nach Schätzen gräbt,
Und froh ist, wenn er Regenwürmer findet!

Man höre also endlich auf, Regenwürmerarbeit im weiten Erd- und Himmelreiche Beethovens für das Alleinseligmachende anzusehen!

Indem nun zu Thayers Buche selbst übergegangen wird, darf gern anerkannt werden, dass gerade der 1. Band wirklich viel Neues darbietet, so hinsichtlich der ganzen Vorgeschichte und hinsichtlich der Jugendgeschichte Beethovens. — Was hat nun Dr. Hermann Deiters, der Übersetzer und Bearbeiter der Thayerschen Biographie Beethovens, für die 2. Auflage geleistet? Gar vielerlei freilich! Mit gutem, sichtbaren Erfolge ist Deiters bemüht, Thayerscher Unvollkommenheit allerlei Vollkommenheiten anzusetzen. Unterschiedliche Thayer-Sünden sucht Deiters gut zu machen. Die von Thayer verpönten Beethovenmänner Marx und Nohl werden mehr und mehr in ihr gutes Recht eingesetzt und nach Gebühr berücksichtigt. Dagegen hat auch bei Deiters die jüngere Beethovenforschung noch lange nicht die Beachtung gefunden, die sie wohl beanspruchen darf. Aber eine wichtige Neuerung in der 2. Auflage sei gleich im allgemeinen hervorgehoben: Deiters tritt hier mit Recht auch insofern Thayer gegenüber als selbständiger Autor auf, indem er auch die musikalische Seite des Beethovendaseins — eigentlich doch das Einschneidendere an einem Künstler — durchaus berücksichtigt. Die Werke der verschiedenen Epochen Beethovens, des Künstlers, werden verständnisvoll besprochen. Haben wir es hier nur noch erst mit den leicht wiegenden Jugendarbeiten des Tonmeisters zu tun, so bleibt auch hier vom Standpunkte der Entwickelung genugsam zu künden. Mit jedem neuen Bande wird hier der selbständigen Tätigkeit des umsichtigen Bearbeiters ein immer reicheres, üppigeres Feld erwachsen.

Wir haben uns nunmehr mit den wichtigsten Einzelheiten zu befassen. Hinsichtlich der neuerdings vielfach verbreiteten Bildnisse der sogenannten „Eltern Beethovens" kommt Deiters (S. 110 Anm.) zu dem berechtigten Schluss: „aber — Beethovens Eltern sind es gewiss nicht" und: „So lange der Beweis fehlt, wird die wissenschaftliche Biographie kein Recht haben, die Bilder als die der Eltern Beethovens anzusehen." Man vergleiche auch meine Bemerkungen darüber im Beethovenheft der „Musik" (I. Jahrgang, Heft 12) bei den Anmerkungen zu den Bildern.

Einer schwierigen Beethovenfrage geht ebensowohl Thayer, wie sein Fortsetzer Deiters gänzlich aus dem Wege: ich meine der Frage nach Beethovens Abstammung vom Könige Friedrich Wilhelm II. Das ist sehr wohlfeil. Andere Biographen, wie Wegeler, Schindler, Behncke (Marx) tun nicht so. Ich habe diesen Gegenstand eingehend behandelt in „Nord und Süd" (Beethoven in Berlin 1886), ferner in der umfassenden Abhandlung „Friedrich Wilhelm II. Verdienste um die deutsche Musik" in den „Hamburger Signalen" 1889. Weshalb geht Dr. Deiters auf diesen zwar schwierigen, aber kulturhistorisch doch sehr wichtigen Punkt gar nicht ein? Hierzu gehört freilich mehr als blosse Philologie; hier müssen Philologie und Intuition Hand in Hand gehen, um zur Lösung des Rätsels zu gelangen. Eine Sache, die durch 8 Auflagen im angesehenen Brockhausschen Konversations-Lexikon gegangen war, ist nicht durch Todschweigen aus der Welt zu schaffen.

Im 8. Kapitel „Beethovens Kindheit" kommt Deiters in einer Fussnote auf die von mir vertretene Ansicht zu sprechen, dass man wohl gar den 15. Dezember als Beethovens Geburtstag anzusehen habe. Diesen meinen Artikel („Wann ist Beethoven geboren?" in der Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung vom 11. Januar 1891) hat Deiters durch nichts entkräftet. Während er jedoch sonst feierlich versichert, dass er sich nicht berechtigt glaubt, den Thayerschen Text zu ändern: „auch spätere

Digitized by Google

Leser müssen Thayers Ansicht kennen" — hat er hier doch gleich inkonsequenterweise den Thayerschen Text umgeändert, wie auch noch sonst zu öfteren Malen. Thayer sagt nämlich in seiner (1.) Ausgabe (S. 105): „Ludwig van Beethovens Geburtstag ist nirgendwo aufgezeichnet. Wegeler setzt ihn, auf Grund der in Bonn herrschenden Sitte, auf den Tag vor der Taufe, also den 16. Dezember 1770, eine Meinung, welche Beethoven selbst gehegt zu haben scheint." Das Unrichtige und wissenschaftlich Verwerfliche in diesen Angaben habe ich in meinem obengenannten Artikel in der „Voss. Zeitung" nachgewiesen. Herr Deiters muss das wohl beherzigt haben, denn er hat in der neuen Ausgabe im Widerspruch mit seiner Versicherung diesen Thayerschen Grundtext also umgemodelt: „Ludwig van Beethovens Geburtstag ist nirgendwo urkundlich aufgezeichnet. Bekannt und beglaubigt ist allein der Tag seiner Taufe, der 17. Dezember 1770." Meine dort geführte Beweisführung, dass Beethovens Geburtstag höchstwahrscheinlich der 15. Dezember sei, bleibt durchaus zu Kraft bestehen. Übrigens bringt der Artikel „Beethovens Geburtshaus" (Anhang VIII, von H. D.) S. 361, n. Ausg. S. 449, den Beweis, dass auch sonst in Bonner Kreisen die Annahme herrscht, dass Beethoven am 15. Dezember geboren ist. Der dort abgedruckte Aufsatz von Dr. Hennes beginnt also: „Beethoven ist geboren in Bonn, im Jahre 1770, um die Mitte des Dezember, wahrscheinlich am 15. Dezember."

Bei manch einem Kapitel, beispielsweise über „Max Franz und die Musik" ist die grundtextliche Umgestaltung so erstaunlich, dass man gar nicht mehr weiss, was Thayersches und was Deiterssches Eigentum ist, trotz der dazu kommenden Fussnoten, in welchen ja sehr viel neue, verdienstliche Arbeit des Herausgebers enthalten ist. Hier darf man im grossen und ganzen wissenschaftliche Sorgfalt anerkennen. Mehr Wissbegierde als kritische Sucht veranlasst mich, auf eine Ausnahme, just in diesem Franz-Kapitel hinzuweisen. Im Text ist zu lesen (S. 171): „Maximilian, der jüngste, erlangte eine ziemliche Fertigkeit sowohl im Singen als in der Behandlung seines Lieblingsinstruments, der Bratsche." Dazu in einer Fussnote: „Beethoven erzählte Schindler, dass der Kurfürst sehr viel auf Mattheson gehalten habe. (Nach d. Konversationsbuche."???) Ist das wissenschaftlich? Wo steht denn diese interessante Notiz? In welchem Konversationsbuche? Deren giebt es bekanntlich ja weit über hundert!

Freudig ist anzuerkennen, dass der Herausgeber in manchen wichtigen Angelegenheiten auch gegen die Ansichten Thayers auftritt. Auf manche vermeintliche Entdeckungen tat sich ja der amerikanische Beethovenbiograph nicht wenig zu gute: so auf die von ihm allen bekannten Autoritäten gegenüber aufgestellte stupende Behauptung: Beethoven habe vor seiner kleinen Reise nach Wien im Sommer 1787 weder seinen Jugendfreund Wegeler, noch die ganze von Breuningsche Familie, noch auch seinen ersten einflussreichsten Mäcen, den Grafen von Waldstein, gekannt: all diese Bekanntschaften datierten erst nach der ersten Wiener Reise. Diese grosse Thayersche Entdeckung hat sich als eitle Seifenblase erwiesen. Deiters giebt hierbei erst noch einmal die Thayerschen Darlegungen, dazu in ausführlichen Fussnoten die klassische Entgegnung von Seiten eines Enkels Wegelers, des Herrn Geh. Kommerzienrats Karl Wegeler in Koblenz nach einem Aufsatze in der „Koblenzer Zeitung" vom 20. Mai 1890, um sich schliesslich ebenfalls gegen Thayer zu erklären: „Der Herausgeber glaubt also in dieser Frage ebenfalls von Thayers Ansicht abweichen zu müssen" (S. 206 unten und S. 216 Fussnote in betreff des Grafen von Waldstein). Hoffentlich wird im Laufe der weiteren Neuausgaben Dr. Deiters ebenso unbefangen, wenn auch schweren Herzens noch manche andere sensationelle Entdeckung Thayers in Sachen Beethovens ablehnen.

In einer Briefangelegenheit muss ich noch mit dem Herausgeber rechten, indem ich mein Prioritätsrecht geltend zu machen habe. Allbekannt sind die beiden Briefe Beethovens an seine Bonner Freundin Eleonore von Breuning, die zuerst von Dr. G. Wegeler in seinen Notizen über Beethovens Leben mitgeteilt sind. Alle Welt, sämtliche Beethovenbiographen nahmen mit Wegeler unbedenklich an, dass beide Briefe, der grosse wie der fragmentarische Brief aus Wien nach Bonn geschrieben seien. Vor etwa zehn Jahren bereits aber habe ich in der II. Abteilung von „Beethovens Frauenkreis" in der „Neuen Berliner Musikzeitung", wo Beethovens Beziehungen zu Eleonore von Breuning vorgetragen wurden, die Beweisführung folgender These unternommen: „Alle Welt nimmt ohne Widerstreben an, dass dieser (zweite) Brief wirklich von Wien aus an Fräulein von Breuning geschrieben ist: alle Welt wird jedenfalls sehr erstaunt sein, dass ich nunmehr allen Ernstes behaupte: dieser undatierte Brief Beethovens an Eleonore von Breuning ist nicht in Wien, sondern weit früher in Bonn an die Schülerin und Freundin geschrieben worden." Und dann folgt der Beweis. (Siehe N. Berl. Musikztg. No. 24/25 vom 16. Juni 1892). — Wie verfährt nun Herr Deiters! In dieser Zeitung sind vier umfangreiche Abteilungen von „Beethovens Frauenkreis" in mehr als 30 Nummern erschienen, — Herr Deiters wird ja wohl davon Notiz genommen haben, da ja darin unterschiedliche Fehden mit seiner „grossen Autorität" Thayer ausgefochten werden. — In diesem Bande nun erwähnt Deiters von meiner Aufdeckung nichts, sondern tut ganz so, als wäre er aus sich selbst weiser als Thayer geworden und hätte zehn Jahre später die von mir gegebene Aufdeckung selbst gemacht. So bemerkt Deiters bei Besprechung der kleinen Eleonore von Breuning gewidmeten Sonate in C (S. 303): „Die Entstehung der Sonate in Bonn würde zweifellos sein, wenn der Brief [es ist der in Rede stehende fragmentarische] selbst (wie der Herausgeber vermutet), noch in Bonn geschrieben ist." [!!!]. Und weiterhin (S. 308) macht Deiters in einer eben diesen Brief betreffenden Fussnote — nachdem im Texte von Thayer behauptet war, er sei nicht später als Ende Frühjahr 1794 geschrieben — die Bemerkung: „Wahrscheinlich viel früher und in Bonn". Und Seite 366, wo dieses Brieffragment mitgeteilt wird, erklärt der Herausgeber unter anderem: „Der Inhalt (man beachte besonders die ‚gestrigen Empfindungen bei diesem Vorfall') macht es wahrscheinlich, dass er gar nicht in Wien, sondern noch in Bonn geschrieben ist." Von mir und meiner Beweisführung in dieser Sache vor zehn Jahren — ist keine Rede. Entweder hat also Deiters sehr umfangreiche Beethovenforschungen ganz unberücksichtigt gelassen: oder er hat einen Verstoss gegen den literarischen Anstand begangen, indem er sich Aufdeckungen eines anderen ohne Quellenangabe aneignete: tertium non datur. — Auch das Todschweigen hat seine endlichen Grenzen:

Est modus in rebus, sunt certi denique fines,
Quos ultra citraque nequit consistere rectum.

(Horatius Sat I, 1, 106f.)

Alles in allem genommen aber hat Dr. Deiters in dieser Neuausgabe, soweit die Bonner Zeit in Betracht kommt — und diese macht ja den bei weitem grössten Teil des Bandes aus, — viel nützliche, verdienstvolle Zutaten zum Thayerschen Haupttexte dargeboten, so dass man auch den weiteren Bänden mit guter Hoffnung entgegensehen kann.

BÜCHER

307. **Paul Moos: Moderne Musikästhetik in Deutschland. Historisch-kritische Übersicht. Verlag: Hermann Seemann Nachf., Leipzig.**

308. **La Mara: Briefe von Hector Berlioz an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.**

309. **Arno Werner: Geschichte der Kantorei-Gesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen. Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. IX. Beiheft. Ebenda.**

310. **Arthur Prüfer: Sebastian Bach und die Tonkunst des neunzehnten Jahrhunderts. Verlag: Pöschel & Trepte, Leipzig.**

311. **E. T. A. Hoffmanns musikalische Schriften. Herausgegeben von H. vom Ende. Verlag: H. vom Ende, Köln und Leipzig.**

307. „Wenn in dem vorliegenden Buche etwas Lesenswertes und Wissenswertes enthalten ist, so kann das nur ein Abglanz dessen sein, was der Philosoph von Lichterfelde in seinem monumentalen Werke niedergelegt hat" meint der Verfasser S. 369 mit übertriebener Bescheidenheit. Die historische Einleitung von Ed. v. Hartmanns „Philosophie des Schönen" wird nur von wirklichen Kennern der vorausgehenden ästhetischen Literatur mit Nutzen gelesen werden, und da es dem Nichtfachmann kaum möglich sein dürfte, diese zu studieren, so muss ein Buch ein Bedürfnis und ein Verdienst sein, das die Kernsätze der einzelnen Ästhetiker herausholt und ohne Vorurteile kritisch beleuchtet. Zunächst macht uns Moos mit den Lehren seiner Disziplin von Kant bis Herbart bekannt, in welchen Zeitraum auch die Schelling, Oerstad (Solger), Hegel und Schopenhauer fallen. Als den Ausgangspunkt der modernen Musikästhetik bezeichnet Moos das Hanslicksche Buch „Vom musikalisch Schönen" (1854), an dem sich seither die Geister geläutert und geschieden haben. Hanslicks Verdienste und Irrtümer werden in einem dialektisch glänzenden Kapitel abgewogen, und an ihn das Haupt der Formalisten, die Hostinsky, Lazarus, Zimmermann (der Mann der „trockenen, aller Wirklichkeit entfremdeten, verbohrten Abstraktionen"), Siebeck und Fechner angereiht. In der allgemeinen Ästhetik der Vischer, Zeising, Carrière, Lotze, Kirchmann (den Moos sehr hoch einschätzt), Köstlin, Schrader wird dann zwar wieder die Bedeutung des künstlerischen Gehalts anerkannt, doch fehlt den meisten dieser Denker das lebendige Verhältnis zur Musik. Von Hanslicks Kritikern nennt der Verfasser Ambros einen plaudernden Schöngeist, Laurencin einen hitzigen Moralisten, Stade den einzigen ebenbürtigen, ja vielfach überlegenen Gegner. Die Eklektiker (Engel, Ehrlich, Wallaschek, H. Köstlin) werden rasch abgetan. Den Naturalismus eines Hausegger stellt Moos entschieden unterschätzend als einen Rückschritt dar; Riemann fasst er als unklaren Kompromissler zwischen Hanslick und Hausegger auf und noch schlechter kommt die pessimistische Richtung (Seidl, Louis) weg. Dieser sei „verschroben", jener ergehe sich in „unfruchtbaren Kombinationen". Die physiologische Schule „erweist sich als unfähig, allein die ästhetischen Probleme zu lösen. Sie bedarf auch der spekulativen Philosophie". Weder vermochte Helmholtz den Zwiespalt sensualistischer und formalistischer Grundan-

Digitized by Google

schauungen zu überwinden, noch Wundts erstaunliches Wissen, da er überall von unzulänglichen Voraussetzungen ausgehe, die Ästhetik wahrhaft zu fördern. Als den „Höhepunkt der deutschen Ästhetik" bezeichnet Moos schliesslich Eduard von Hartmann, den Begründer der Lehre vom „ästhetischen Schein", nicht ohne sich auch mit seinem Meister in mehreren Punkten kritisch auseinanderzusetzen. — Es würde bei einem Werke, das einen so vielfältigen und heiklen Stoff umfasst, zu weit führen, abweichende Anschauungen hier zur Geltung zu bringen. Genug, dass Moos die Gedankenreihen der verschiedenen Ästhetiker klar erfasst und richtig wiedergegeben hat, also dem selbständig Urteilenden eine zuverlässige Grundlage darbietet. Schon das ist ein Beweis von grossem Fleiss und Scharfsinn. Die Übergehung Richard Wagners, dem Moos eine besondere Schrift noch widmen will, empfinde ich gleichwohl als eine Lücke. In einem Buch, das die Ästhetik nur als Wissenschaft behandelt, erfordert Wagner der Systematiker gar nicht soviel Raum, wogegen er sogleich beherrschend in den Mittelpunkt rückte, wenn einmal von jemand die Geschichte der ästhetischen Anschauungen (nicht Theorieen!) geschrieben wird. Wir überblicken bisher bequem die Denkarbeit der Gelehrten, aber wir ersehen noch nicht, wie und welche dieser Gedanken aus der Studierstube herausdrangen und aufs praktische Kunstleben einwirkten, das freilich zu allen Zeiten mehr unter dem Einfluss der intuitiven Ästhetik der schaffenden Künstler stand. Und speziell der Musiker fühlt sich durch ästhetische Fragen kaum je vom Standpunkt des reinen Erkenntnisdranges angezogen, er verlangt, und mit Recht, immer auch die Perspektive auf die lebendige Kunst. Für ihn sind im Anfang die Tonwerke als gegebene Grössen vorhanden, und wenn die Wissenschaft zu Schlüssen gelangt, die solchen vom commun sense anerkannten Werken den Kredit entziehen, gibt er noch immer lieber die Logik preis als die Musik. Die Romantiker, besonders E. T. A. Hoffmann, Marx, Schumann, am stärksten natürlich Wagner und in neuerer Zeit auch Nietzsche sind darum als Anreger des musikästhetischen Interesses in der deutschen Nation eigentlich viel wichtiger als Hanslick, Hausegger und Hartmann. Wer uns dieses ergänzende Buch schreiben soll? Vielleicht Moos selber. Die Sachkenntnis, die philosophische Schulung und das Kunstgefühl bringt er ja für diese Aufgabe mit. Dr. R. Batka.

308. Durch Liszts Briefwechsel mit Richard Wagner, noch mehr aber durch seine Briefe an die Fürstin Wittgenstein ist der ungemein grosse Einfluss dieser ausserordentlichen Frau auf Liszts Leben und Schaffen der gebildeten Welt bekannt geworden. In den neuerdings von der verdienstvollen Musikschriftstellerin La Mara herausgegebenen Briefen von Hector Berlioz an diese geistvolle Fürstin erkennt man, dass sie auch auf das Schaffen des genialen Franzosen in hervorragender Weise einwirkte. Man kann wohl sagen, dass in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts keine Frau so in den Gang — man möchte fast sagen — der Musikgeschichte eingegriffen hat, als Frau Cosima Wagner in Bezug auf Richard Wagner und Bayreuth und die Fürstin Caroline von Sayn-Wittgenstein in Bezug auf Liszt und Berlioz. Aber ist Frau Wagner gross durch ihre Taten, die sie noch heute an die Spitze der deutschen Bühnenkunst stellen, so ist es die Fürstin Wittgenstein fast ausschliesslich durch ihre unermüdlichen Anregungen. Mit Staunen liest man in den Briefen Berlioz' an sie, dass „Die Trojaner", das zweitägige musikdramatische Hauptwerk des französischen musikalischen Neuerers, ohne diese Frau überhaupt nicht entstanden, mindestens aber nicht vollendet worden wären. Berlioz schildert ihr, wie die Dichtung dazu in ihm keimte, wuchs und reifte, wie er beständig an ihr herumfeilte und aus oft mehr äusserlichen als wirklich dramatischen Gründen diese und jene Scene abänderte. Manchmal erinnert das Entstehen dieser „Trojaner" mit den vielen Unterbrechungen, Misshelligkeiten und anderen

Digitized by Google

Störungen an die Schöpfungszeit des „Ring des Nibelungen". Berlioz spricht in dem sich vom Jahre 1852 bis zum Jahre 1867 hinziehenden Briefwechsel fast ausschliesslich von sich selbst, immer mit grossem und berechtigtem Selbstvertrauen, bisweilen nicht ohne französische Pose und Eitelkeit. Der Berlioz-Biograph kann sicherlich mancherlei Neues aus diesen Herzensergüssen schöpfen, weshalb die Herausgabe dieser Briefe gerade zum 100. Geburtstage des Komponisten von besonderem Wert ist, da diese Gedenkfeier wohl manche Schrift über ihn hervorrufen dürfte. Phantastisch wie viele seiner Werke erscheint auch Berlioz' Leben. Ein Mädchen hatte in dem viel jüngeren Knaben eine leidenschaftliche Liebe erweckt, die er nie überwinden konnte, so dass er noch als reifer Mann eine weite Reise unternimmt, um die inzwischen zur Witwe und Greisin gewordene Jugendliebe aufzusuchen, deren Gegenwart sein ganzes Wesen noch erschüttert. — Auch sein Verhältnis zu Wagners Kunst wird berührt; er nennt das Gesamtkunstwerk ein Verbrechen! „Er hätte mit fliegenden Fahnen in das Lager Wagners übergehen müssen!" sagte Felix Mottl in einem Vortrage, den er 1890 vor der überhaupt ersten Gesamtaufführung der „Trojaner" in Karlsruhe hielt. Dass Berlioz das nicht tat, sondern teils verständnislos, teils sogar direkt parteiisch und ungerecht Wagners Kunst gegenüberstand, ist ein dunkler Punkt in seinem Leben. — Berlioz' zunehmendes nervöses Leiden macht ihn allmählich auch der Fürstin Wittgenstein gegenüber wortkarger; sein Missgeschick an der Grossen Oper zu Paris, wo man seinem Hauptwerke nicht das rechte Verständnis entgegenbrachte, stimmt ihn mürrisch und misanthropisch; und so schläft der Briefwechsel anderthalb Jahre vor Berlioz' Tode ein. Die Herausgabe der Briefe von Berlioz an die Fürstin Wittgenstein ist in französischer Sprache erfolgt; ein kurzes, instruktives, deutsches Vorwort der Herausgeberin leitet das Bändchen ein. 309. Im IX. Beiheft der Internationalen Musikgesellschaft berichtet Arno Werner-Bitterfeld über die Kantoreien im ehemaligen Kurfürstentum Sachsen. Unter „Kantoreien" verstand man zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten verschiedenes: hier sind die von Bürgern und Schülern gebildeten Sängerchöre zu kirchlichen und ähnlichen Zwecken gemeint. Diese sind zwar nicht ein direktes Erzeugnis der Reformation, aber doch durch diese begünstigt und gefördert. Es waren bürgerliche Gesellschaften mit festen und strengen Satzungen, ähnlich den Hilfskassen unserer Zeit, und zum grossen Teile also sozialen Zwecken dienend, immer aber die Kunst als Hauptzweck festhaltend. Sie sind nicht aus den Kalandgesellschaften oder ähnlichen Vereinigungen hervorgegangen, mit denen sie aber, wie auch mit den Meistersingergesellschaften viel Verwandtes aufweisen. Ihre erste Blütezeit erlebten sie zwischen 1530 und 1618; im dreissigjährigen Krieg gingen sie zurück um nach diesem einen neuen Aufschwung zu erleben, bis ihnen von 1680 ab die pietistischen wie auch die rationalistischen Bestrebungen die Existenz unmöglich machten. Die künstlerischen Verdienste der Kantoreien bestehen hauptsächlich in der Pflege deutscher, speziell heimatlicher Musik. Aus diesem Grunde glaubt der Verfasser wohl mit Recht, eine den modernen Verhältnissen angepasste Erneuerung dieser Institutionen empfehlen zu sollen, wie sie im Königreiche Sachsen schon erfolgreich angebahnt sei. Die fleissig gearbeitete und auf gründlichsten Quellenstudien beruhende kleine Schrift wird jeder mit Interesse lesen, zumal sie ihrem Thema gemäss nicht soviel Schwierigkeiten bietet, wie es bei den Publikationen der internationalen Musikgesellschaft als einer wissenschaftlichen Sozietät meist mit Notwendigkeit der Fall ist, und zumal der Inhalt auch vom reinhistorischen wie vom soziologischen und kulturgeschichtlichen Standpunkte aus höchst lesenswert ist. — Ein Irrtum des Verfassers soll berichtigt werden. Er sagt (S. 2): die Gesänge der Meistersinger seien meist weltlicher Art gewesen. Das ist nicht richtig! Im Hauptsingen der Meistersinger wurden nur Stoffe aus Bibel und Legende oder sonst fromme Betrachtungen zugelassen,

weltliche Stoffe waren auf die sogenannte „Zeche", d. h. auf das darauf folgende Beisammensein in der Wirtschaft beschränkt, wo übrigens auch tabulaturgemäss „gemerkt" wurde.

310. Mit einer Vorlesung über Seb. Bach und die Tonkunst des 19. Jahrhunderts trat Dr. jur. et phil. Arthur Prüfer seine ausserordentliche Professur der Musikwissenschaft an der Universität zu Leipzig am 10. Mai 1902 an. Der Vortrag liegt nun gedruckt vor. Er enthält hauptsächlich die Forderung, der Musikwissenschaft den gleichberechtigten Ehrenplatz neben ihren Schwesterwissenschaften anzuweisen, eine Forderung, deren Erfüllung zweifellos erreicht, aber eben erkämpft werden muss. Prüfer gibt dabei beherzigenswerte Anregungen über richtige Musikpflege, erfolgreiches Musikstudium und über die Richtungen, in welchen die eigentlich noch so junge, aber ebenso regsame und arbeitsfreudige Musikwissenschaft sich weiter zu entwickeln hat. Der Vortrag regt Verständige zur Mitarbeit und zu neuen Gedanken an, weshalb seine Lektüre sehr zu empfehlen ist. Kurt Mey.

311. Der 1822 in Berlin verstorbene Dichter, der durch seine Schriften ja der Tonkunst so viel Anregung geben hat, — es sei nur an Schumanns Kreisleriana und Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen" erinnert — dessen Grabstein die Worte trägt: Ausgezeichnet im Amt, als Dichter, als Tonkünstler, als Maler, hat in seinen „Phantasiestücken in Callots Manier", in den „Kreisleriana", in den „Serapionsbrüdern" soviel Hübsches, Feines, Geistvolles, ja, man möchte fast sagen — Aktuelles über musikalische Themen geschrieben, dass es als ein entschieden dankenswertes Unternehmen bezeichnet werden muss, diese „höchst zerstreuten Gedanken" aus des Verfassers Schriften zu extrahieren und in einer Sonderausgabe dem musikalischen Publikum darzubieten. Einzelnes, wie namentlich die beiden Phantasiestücke „Ritter Gluck", „Don Juan", die Recensionen von Beethovens fünfter und sechster Symphonie, der Trios op. 70, der Klavier-Phantasie op. 80 sind ja wohl namentlich einer älteren Generation nicht ganz unbekannt. Vieles aber ist in des Verfassers Werken so eingeschachtelt, dass nur der Liebhaber und Schwärmer es finden dürfte. Natürlich hat manches von dem, was der Verfasser vor nun bald hundert Jahren schrieb, nur noch historischen resp. relativen Wert. Manches aber kann auf absolute Bedeutung Anspruch erheben und dürfte noch heute mit voller Aktualität wirken, wenngleich die dabei bekundeten ästhetischen Grundsätze manchem Modernen mehr oder minder stark gegen den Strich gehen dürften. Da findet sich z. B. in dem Artikel „Über einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik" ein Panegyrikus über die heute doch vielfach so verpönte „Melodie", der deutlich beweist, dass, so hoch Hoffmann auch das spiritualistische Moment in der Tonkunst zu schätzen bereit war, er doch darum dem sensualistischen den Raum nicht schmälern lassen wollte. „Das Beste und Vorzüglichste in der Musik," heisst es da, „welches mit wunderbarer Zauberkraft das menschliche Gemüt ergreift, ist die Melodie. Nicht genug zu sagen ist es, dass ohne ausdrucksvolle singbare Melodie jeder Schmuck der Instrumente etc. nur ein glänzender Putz ist, der, keinen lebenden Körper zierend, wie in Shakespeares „Sturm" an der Schnur hängt, und nach dem der dumme Pöbel läuft. Singbar ist, im höheren Sinn genommen, ein herrliches Prädikat, um die wahre Melodie zu bezeichnen; diese soll Gesang sein, frei und ungezwungen unmittelbar aus der Brust des Menschen strömen, der selbst das Instrument ist, welches in den wunderbarsten, geheimnisvollsten Lauten der Natur ertönt. Die Melodie, die auf diese Weise nicht singbar ist, kann nur eine Reihe einzelner Töne bleiben, die vergebens danach streben Musik zu werden." Denselben Gedanken hat Hoffmann an anderer Stelle in dem Aufsatz über die „Cantilene" weitergesponnen. „Schulzens Lieder", heisst es da — gemeint ist natürlich Joh. Abrah. Peter Schulz — „einst von Deutschland hoch verehrt, sind wie vergessen. Jeder greift lieber nach

Kanzonetten, Arietten aus italienischen Opern und Operettchen. Sie enthalten nämlich Gesang; erstere sind oft nur musikalische Deklamation." Eine kleine, fast allzu knappe Biographie des Verfassers ist der Ausgabe beigegeben. Max Steuer.

MUSIKALIEN

312. **Karl Perfall:** Zehn Lieder in dichterischem Zusammenhang für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Heft I und II. Verlag: Deutscher Liederverlag, Breitkopf & Härtel, Leipzig.
313. **A. v. Fielitz:** Fünf Lieder für eine mittl. Singst. mit Klavierbegl., op. 78. Ebenda.
314. **Hugo Kaun:** Sechs Lieder, op. 25 No. 4. Roter Mohn. Ebenda.
315. **Fritz Koegel:** Zwölf Kinderlieder für eine Singstimme mit Klavierbegl. Ebenda.
316. **Eugen Lindner:** Gesänge. Kleine Lieder. Ernste und heitere Gesänge. (Dichtungen von E. Zitelmann.) Gesänge. (No. 1. Waldidyll. Für Sopran und Klavier mit obligatem Horn. No. 2. Waldesgespräch. Für Mezzosopran und Bariton mit Klavier.) Anno Domini 1871. Ballade von Carl Busse. Für eine mittlere Stimme komponiert. Am Rhein. Gedicht von Frieda Schanz. Für Bariton mit Chor ad libitum komponiert. Stimmungen aus Friedrich Nietzsche. Gesänge. (Drei Balladen für mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte.) „Lieder des Saidjah", 51. Gesangstück. Krokodilemma. Ein Überbrett'lied. Verlag: Hermann Seemann Nachf., Leipzig.
317. **Georg Schumann:** Phantasie-Etuden für Pianoforte, op. 26. Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.
318. **Fritz Kauffmann:** Zwei Stücke für Pianoforte, op. 33. Heinrichhofens Verlag, Magdeburg.
319. **Richard H. Stein:** Aus meinem Leben. 12 kleine Tongedichte für Pianoforte op. 3. Verlag der Ebnerschen Musikalienhandlung, Stuttgart.
320. **Julius Bechgaard:** Seemannsleben. Liederkreis, op. 9. Verlag: W. Hansen, Kopenhagen.
321. **Edgar Tinel:** Hochzeitsgesang, op. 45. Für Tenor oder Sopransolo mit Harfe und Orgel. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
322. **Raymond-Duval:** R. Schumann, l'amour du poète, traduction française. Verlag: A. Quinzard & Cie., Paris.
323. **Fritz Kauffmann:** Lieder und Gesänge für eine mittlere Singstimme mit Begleitung der Pianoforte, op. 31. — Fünf Gesänge. Dichtungen von Karl Busse, op. 34. — Zwei Gesänge. Dichtungen von Anna Ritter. Für eine Frauenstimme mit Orchester- oder Klavierbegleitung, op. 35. — Fünf Gesänge. Dichtungen von Fr. Boré, op. 37. Heinrichhofens Verlag, Magdeburg.
324. **Fritz Kauffmann:** Trauungsgesang für eine Frauenstimme mit Begleitung von Violine und Orgel, op. 36 (auch für mittlere und tiefe Stimme ohne Violine bearbeitet). Ebenda.
325. **Fritz Kauffmann:** Vier Chorlieder für Sopr., Alt, Tenor, Bass, op. 32. Ebenda.
326. **Hans Pfitzner:** Fünf Lieder, op. 11. Verlag: Max Brockhaus, Leipzig.
327. **Armas Järnefelt:** Drei Lieder. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.
328. **Eduard Schütt:** Stimmungen (5 Lieder), op. 66. Verlag: N. Simrock, Berlin.
329. **Georg Schumann:** Zur Karnevalszeit. Suite für grosses Orchester, op. 22. Symphonische Variationen über den Choral „Wer nur den lieben Gott lässt walten" für grosses Orchester und Orgel, op. 24. Variationen und

Digitized by Google

Doppelfuge über ein lustiges Thema für grosses Orchester, op. 30. Verlag: Fr. Hofmeister, Leipzig.

330. **Thorvald Hansen:** Sonate für Cornet und Piano, op. 18 Es-dur. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

312. Diese Lieder des verdienstvollen Münchener Musikintendanten strömen noch jene echte Sangesfreudigkeit aus, die heute so gern mit dem Spottwort „Liedertafelei" abgetan wird. Und doch hängt der vielbeklagte Verfall des Volksliedes mit der Scheu unserer Modernen vor „altfränkischer" schlichter Melodik, wie sie Perfalls Lieder eigen, eng zusammen. So morgenfrische Gesänge, wie das harmlose „Wir Drei" (Heft I, No. 4) oder wie die „Rosenzeit" (Heft II, No. 3) mit den schmunzelnd ritardierten Schlussrefrains mit der munter ungezwungen dahinfliessenden Melodie, dürften gerade wegen ihrer durchaus nicht trivialen Einfachheit heute nur wenigen noch gelingen. Verstaubter muten allerdings die ernsten Gesänge an, die konventionelle Malerei trüber Sehnsuchtsstimmung in Moll mit Taktwechsel entbehrt da häufig der inneren Kraft, überhaupt stehen diese sämtlichen Lieder nicht auf der Höhe jener Chöre, die die Spezialität des Komponisten Perfall ausmachen und gewisse Eigentümlichkeiten der Melodik, die kleinen Coloraturen, Textwiederholungen, Schlüsse auf der Quint etc. sind nicht glücklich auf den Liedstil übertragen. Einzelne Lieder, besonders die beiden genannten, dürften sich als wirksame Dacapostücke vor einem nicht allzu anspruchsvollen Publikum immerhin gut eignen.

313. Von Fielitz bin ich herb enttäuscht worden. Mit Ausnahme eines einzigen Liedes (des dritten, „Schlimme Zeichen", Text von Anna Ritter), in dem der Komponist für die Steigerung der bangen Todesahnung zur grässlichen Gewissheit erschütternde Töne findet, bewegen sich die Sachen in ziemlich ausgefahrenen Geleisen. Die Harmonik ist unruhig, wenig originell und leidet an krankhafter Schwüle, die Melodik scheut bisweilen selbst nicht vor offenkundig effektberechneten hohl-theatralischen Wendungen zurück. Dazu kommt, dass Fielitz zuweilen, z. B. in No. 4 („Das Lied vom Glück, Text von A. Holz) dem Klavier eine derartige Superiorität einräumt, dass die Singstimme fast störend wirkt. Man soll den Sänger denn doch nicht zum Sklaven des Klaviers degradieren.

314. Voll heisser Glut der Empfindung erfüllt, folgt Hugo Kaun dem Dichter des prächtigen Liedes. Die Tondichtung entfaltet sich in blühender Steigerung, bis dann mit einem wie von den lezten Abendsonnenstrahlen verklärten zarten Idyll das Ganze friedvoll ausklingt.

315. Auf dem mit Kinderfibellettern gedruckten Titelblatt tanzen Knaben und Mädchen unter fröhlichem Singen einen Reigen und ihnen zur Seite singt Brüderlein und Schwesterlein gar andächtig vom Blatt. Aber es heisst „für eine Singstimme mit Klavierbegleitung" und Frau Adrienne Kraus-Osborne ist die Sammlung gewidmet. Darin liegt ein Widerspruch. Entweder sollte die Sammlung nur Kinderlieder enthalten: Reigen, Wiegenlieder, kurz Lieder für Kinderstimme oder aber Gesänge für eine Frauenstimme, also Konzertsaallyrik. So aber sind da auf alte Kinderreime wohl melodisch einfache, rhythmisch und harmonisch aber zuweilen ziemlich komplizierte Tonweisen gesetzt, die ein Kind von musikalischer Durchschnittsbegabung seiner Mutter nicht leicht wird nachsingen können. Im Konzertsaal möchten sich diese Liedchen seltsam ausnehmen, höchstens dürfte die im Kindessinn gruselige Ballade Rückerts „Hahn Gockels Leichenbegängnis", die die Sammlung humorvoll abschliesst, vor dem grossen Publikum standhalten. Echte Kinderliedchen aber enthält die Sammlung nur wenige, und gerade auf diesem Gebiet täte eine Auffrischung recht not. In der Auswahl der Texte hat der Komponist eine sehr geschickte Wahl getroffen, vielleicht entschliesst er sich, die Reime als wirkliche Lieder für Kinderstimmen am besten als Chorlieder mit Solo wie No. 3 „Macht auf das

Digitized by Google

Tor!" nochmals umzuarbeiten resp. etwas zu vereinfachen. Mit dem nötigen technischen Rüstzeug versehen wie er ist, kann ihm das wenig Schwierigkeiten bereiten.

316. Die Komponisten sollten es sich zur Regel machen, kein Werk ohne Opuszahl zu publizieren. Nicht nur zur Selbstkontrolle ihrer Entwickelung, sondern zur Klärung des Urteils über ihr Talent würde dieses Verfahren ausserordentlich dienlich sein. Unter der grossen Anzahl von Liedern, die mir von Lindner vorliegen, gibt es gar manche, die einem zuerst so naiv eklektisch vorkommen, dass man versucht ist, sie als Jugendsünden mit einem Lächeln des Verzeihens beiseite zu legen. Bei näherem Studium erkennt man dann aber, dass das, was einem anfänglich epigonenhaft erschien, Sinn für gute Volkstümlichkeit ist. Ich stehe daher nicht an, dieser Gattung der Lindnerschen Gesänge den Preis zuzusprechen: Lieder wie „Vergessen" „Ich soll dir sagen, warum ich küsse", denn besonders unter den „kleinen Liedern" das „Wiegenlied" und „Über den Bergen" ferner „Sternwirts Töchterlein" und „Hinaus in die Welt" (in den ernsten und heiteren Gesängen) erscheinen mir nicht etwa deswegen, weil sie am eingänglichsten sind, das eigentliche Gebiet Lindners zu bezeichnen, sondern weil er in ihnen mühelos den Ton trifft. Dass er zuweilen dabei kommersbuchmässig burschikos wird und sich zu einem feuchtfröhlichen Weinlied aufrafft („Am Rhein" mit der trinkerseligen Widmung: „Freund Sturm zu Rüdesheim am Rhein soll dieser Sang gewidmet sein!") das verdenken wir ihm nicht nur nicht, sondern verstehen es. In seinen Adern quillt mittelalterliches Landsknechtsblut, daher bilden denn auch seine Balladen, die kampfesfrohe Stimmung atmen und die gewissermassen einen ins Epische gesteigerten Volkston erklingen lassen, das Wertvollste unter den zahlreichen Gesängen. Besonders die Doppelballade „Anno Domini 1871", in der uns unser prächtiger Carl Busse den Heldentod eines Soldaten auf dem Schlachtfelde kündigt, während der Geliebten daheim das unheimliche Pochen des Totenwurmes das Ende ihres Glückes weissagt, diese Ballade ist von wahrhaft Loewescher Stimmungskraft und Empfindungswärme erfüllt. Aber auch unter den „Drei Balladen" ragt z. B. „Die Glocken" durch Schärfe und Charakteristik hervor. Um so lebhafter muss man es bedauern, dass der begabte Komponist sich von den zuweilen recht süsslichen Poesieen E. Zitelmanns vom Wege der echten Innerlichkeit zu den Irrpfaden der seichten Effekthascherei hinleiten lässt und sich die Wirkung eines sonst guten Liedes durch opernhaft-rezitativische Schlüsse zerstört, wie z. B. in dem Lied „Das sind so traumhaft schöne Stunden!" oder in „Sonne, liebe Sonne!" Sehr gut trifft Lindner fremländische Idiome, wie das „Lied der Ghawâze" und die tiefergreifenden „Lieder des Saidjah" (aus Multatulis „Saidjah und Adinda") erweisen. Wehe aber, wenn er „auch modern" sein will, z. B. in „Nächte" oder „Stimmungen" aus Fr. Nietzsche. Dann gerät auch er, wie so viele neben ihm, ins Grübeln, Tasten, kurz, ins Uferlose! Hervorzuheben wegen seiner Selbständigkeit in der Stimmungsmalerei ist noch das „Waldesgespräch" (für Mezzosopran und Bariton und Klavier). Lindner malt da das kalte nächtliche Erschauern des Reiters vor der Lorelei — also eine Art Erlkönigphantastik — mit hinreissendem Feuer; wie süsslich wirkt aber dann wieder die konventionelle Eichendorfflade „Waldydill" (für Sopran und Klavier mit obligatem Horn) der gleichen Sammlung! Damit wir jedoch nicht mit einer Dissonanz schliessen, sei noch des köstlichen Überbrettliedes „Krokodilemma" gedacht, in der der Komponist einen gesunden Humor entfaltet. Nehmt alles nur in allem besitzt Lindner jedenfalls eine kräftige musikalische Urbegabung und wenn er sich auf sein Sondergebiet beschränken wird, dann dürfen wir von ihm noch viel treffliches erwarten. Arthur Neisser.

317. Eine wahre Pracht, diese 18 ebenso instruktiven als geistvollen Etuden, eine Fundgrube von praktischen Exercitien für die linke wie für die rechte Hand, formenreich und

mannigfaltig in Bezug auf Technik wie auf Stimmungsgehalt. In jeder einzelnen Etude steckt mehr Phantasie und Erfindung, als in vielen Dutzenden der heutigen Phantasie- und Charakterstücke. Ein moderner Cramer, für vorgeschrittene Schüler (auch Pianisten, die sich in der Übung erhalten wollen), nach dem sie mit beiden Händen greifen sollten.

318. Das Scherzo wie die Burleske F. Kauffmanns sind echte Kabinettstückchen pikanter, dissonanzengepfefferter, geistreich tändelnder Musik. Dem Durchschnitts-Publikum wird besonders die Burleske gefallen.

319. Die kleinen „Tongedichte" des allem Anschein nach jugendlichen Komponisten verraten — abgesehen von einigen unbeholfenen Oktavenschritten u. ähnl., — eine im ganzen schon ziemlich sichere Hand, sind melodisch ansprechend, wenn auch bisweilen ans Platte streifend, und zeugen jedenfalls von einem energischen Willen zur musikalischen Produktion. Bei zwölf Nummern dürfte mehr Abwechslung in der Stimmung sich kundgeben, da diese Musik in der Hauptsache auf den Ausdruck des Kindlich-heiteren und des Gravitätischen sich beschränkt.

320. Die sechs Seemannslieder Bechgaards zeugen von viel Sinn für Klangschönheit, Wohllaut und ansprechende Melodik, doch fehlt es ihnen auch nicht am charakteristischen Ausdruck. Für ein Seemannsherz recht zarte Saiten werden in No. 1 und 6 angeschlagen. Das originellste Lied im ganzen Cyklus ist wohl No. 4 „In der Weinstube".

321. Die Vertonung der sinnigen Poesie (von der Gattin des Komponisten) ist schlicht, edel, zart, der Gesang schmiegt sich in melodischen Linien dem Texte an, die reichliche Verwendung reiner Dur- und Molldreiklänge gibt dem Ganzen eine gewisse höhere Weihe; der bewegtere Mittelsatz bringt erwünschten Kontrast in das wohlabgerundete Werk. Für eine Trauungsfeier empfehlenswert, auch überall leicht ausführbar, da statt Harfe und Orgel auch Klavier und Harmonium zur Begleitung gewählt werden können.

322. Der Übersetzer, ein begeisterter Verehrer der Schumannschen, wie der Heineschen Muse und der herrlichen Früchte der „collaboration spirituelle" dieser beiden Genien, schickt dem Cyklus einen längeren musikästhetischen Essay und einen psychologischen Kommentar zu jedem einzelnen Liede voraus. Er war bei seiner (freien, reimlosen) Übertragung des deutschen Textes ins Französische vor allem auf richtige Deklamation und möglichste Berücksichtigung der musikalischen Accente des Gesangs bedacht, was ihm, freilich mitunter nicht ohne starke Kompromisse, ganz gut gelungen ist.

323—325. Unsere heutigen Komponisten begeben sich noch immer mit Vorliebe auf das Ausdrucksgebiet des Weltschmerzes, der unstillbaren quälenden Sehnsucht, der inneren Zerrissenheit. Viel schwieriger ist ja freilich die Darstellung des Einfachschönen, Harmonischen und Anmutsvollen, wenn sie Neues bieten soll. Dort aber steht noch eine Fülle unverbrauchter, verblüffender Tonschritte und dissonierender Tonverbindungen dem Komponisten zu Gebot. Auch der Schmerzausdruck hat ja sein Recht, so lange er in den Schranken des ästhetisch Erlaubten sich hält. Gewiss ist es auch fruchtbringend und einem Gesetz der Kunstentwickelung entsprechend auf diesem Gebiet Experimente zu machen und auf Entdeckungen auszugehen. Auch Fritz Kauffmann hat sich in seinen einstimmigen Gesängen auf dieses Feld begeben und manche Kraftproben darin geleistet, wie die Gesänge op. 35 No. 2 und op. 37, op. 31 No. 1, 4 und 5 u. a. beweisen. Doch hat sein feiner Geschmack und seine gesunde Natur daneben auch anderes Willenbejahendes, lustig und frisch Erfundenes, auch dem Volksmässigen nahe Verwandtes zu bieten gewusst, wie z. B. die flotten, melodisch und harmonisch originellen Gesänge op. 34 No. 3 und 5 und das sehr hübsche polnische Volkslied No. 2. Auch das wildlustige „Märzensturm" op. 35 und das zarte „Abendwind" op. 37 No. 4 sei noch erwähnt. — Ganz anderen Charakter trägt der in schönen melodischen Fluss schlicht und herzlich sich gebende Trauungsgesang. Das ist wirkliche religiöse Musik. — Die vier Chorlieder sind von

melodischem und harmonischem Reiz, meist fein und gediegen im Satz. Besonders No. 4 mit den hübschen Imitationen und dem Ausgang in Dur wird seine Wirkung nicht verfehlen.

326. Abgesehen von dem netten, in einfachen, natürlichen Tonschritten gehenden „Gretel" sind dies sehr eigenartige Lieder, solchen, welche alles bekannte, gewöhnliche perhorreszieren und das Herbe in der Musik dem melodisch Ansprechenden vorziehen, sehr zu empfehlen. Besonders originell und teilweise ergreifend im Stimmungsausdruck ist das „Venus Mater". Pfitzner ist ein Komponist, der eine tüchtige Schaffenskraft und dabei ein eminentes Streben nach Originalität besitzt, wodurch er bisweilen zu Härten und allzugesuchten Tonverbindungen sich verleiten lässt.

327. In Järnefelts Liedern spricht sich ein respektables Können und eine ursprüngliche Erfindungskraft aus. Die Klavierbegleitung ist interessant, oft schön, die Singstimme, anfangs lyrischen Charakters, geht bald ins Deklamatorische über und verlässt die melodische Linie. Doch bekommen wir stets den Eindruck des Impulsiven, Ungekünstelten.

328. Bei Schütts Liedern spricht die reizvolle Klavierbegleitung in bedeutsamer Weise mit, ja, sie gibt manchmal die Hauptmotive. Eine einschmeichelnde Musik, zart und fein, besonders No. 1 und 2 von op. 66. Dr. A. Schüz.

329. Die drei grossen Orchesterwerke Schumanns lassen sich leicht gemeinsam besprechen, denn in ihrer inneren Anlage weisen sie zahlreiche gemeinsame Züge auf und geben ein respektables Bild von der Kunst ihres Schöpfers. Die dreisätzige Karnevalssuite berührt naturgemäss leichtere Stimmungen und beweist mit op. 30 zusammen Schumanns ausgesprochene Begabung für die Schilderung heiterer Pikanterie und naiven Frohmuts. So offene, unbemäntelte Lustigkeit, so wohltuenden Positivismus findet man in modernen Orchesterwerken selten. Die Variation scheint Schumann mit Vorliebe zu pflegen; und er versteht mit bedeutender Kraft kombinatorischen Umgestaltens und sicher sich aussprechendem Stimmungsreichtum zu gestalten; dass die Schlussfugen alle üblichen Finessen dieser polyphonen Kunstform, Vergrösserung, Umkehrung des Themas, und dies alles in harmonisch sich zusammenfügender Gestalt aufweisen, ist selbstverständlich. Rein erfinderisch dagegen treten die Werke etwas zurück. Vergleiche ergeben das Resultat, dass sie in ihrer Anlage gewissen konventionell gewordenen Grundsätzen unterliegen; die Themen umgrenzen ziemlich genau das melodische Ausdrucksvermögen Schumanns. Man vergleiche das Motiv des 2. Satzes der Karnevalssuite mit jenem von op. 30. Es geht ein solider, gut konservativer, manchmal etwas biedermeiernder Grundton durch die Werke. Aber er ist verdeckt von der blendenden, in reichster Manigfaltigkeit sich gebenden Orchestrierkunst Schumanns. Der Komponist ist technisch ein echtes und rechtes Kind seiner Zeit, wie er, ideell genommen, den bleibenden Einfluss einstiger strenger Studien unter dem Druck scholastischer Stubengelehrtheit nicht genug abstreifen konnte. Das bringt einen leichten Beigeschmack nach Kompromisslertum in die Werke, die aber jedenfalls in ihren Vorzügen und ihrem reichen orchestralen Gewand stark genug sind, um das Interesse unserer Zeit zu erwecken.

330. Die Sonate besteht aus drei knapp gebildeten Sätzen, deren Inhalt der engbegrenzten Form entsprechend ganz liebenswürdigen aber nicht besonders hervorragenden Charakters ist. Die klare, übersichtliche Anlage, der gut klingende, technisch leicht zu bewältigende Satz, und die Bündigkeit, die das Aufkommen jedweder Monotonie geschickt vermeidet, werden der Sonate immerhin die volle Berücksichtigung sichern. H. Teibler.

Digitized by Google

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 1903, No. 16—19. — In Edwin Nerudas Artikel „Franz Lachner" werden besonders Lachners sieben Orchestersuiten als das Köstlichste, eine „Spätblüte seines Schaffens", gelobt. Viktor Joss nennt in einem Nekrolog „Hugo Wolf" Wolf ein Kind seiner Zeit, eine sensitive Natur von wechselvoller Stimmung, und sagt: „er hat uns rasch, wie selten einer, zu seiner hohen Auffassung erzogen; so beurteilen wir denn jetzt seines Geistes voll die Werke mit seinem eigenen Künstlergewissen."

LE MÉNESTREL (Paris) 1903, No. 15—18. — Die Nummern enthalten eine interessante ausführliche Abhandlung über Goethes Werther und des jungen Goethe Bekanntenkreis; „Werther" von A. Boutane.

DER KUNSTWART 1903, No. 13—15. — Den Kern von Otto Schaefers Aufsatz „Die ersten Elemente musikalischer Schönheit" bildet der Satz: „Der Rhythmus darf den Wirkungen der Harmonie nicht entgegen arbeiten; er muss solche Spannung und Lösung ergeben, wie sie die Melodie verlangt." Ein Artikel von Georg Göhler („Musikpflege und Tagespresse") verlangt von den Tageszeitungen, sie sollten die Musikkritik einschränken und sich dessen bewusst bleiben, dass die Musik der Bildung des Publikums dienen soll.

NEUE FREIE PRESSE 1903, No. 13899. — „Am Sterbebette Brahms'" betitelt Celestine Truxa eine persönliche Erinnerung an Brahms' Tod, der in ihrem Beisein erfolgte.

— No. 13915. — „Theodor Reichmann" von Dr. J. Korngold — ein Nekrolog, der warm und voll Verständnis Reichmann als Holländer, Heiling und Vampyr, als Amfortas, als Hans Sachs und als Wotan feiert.

— No. 13923. — Ein sehr warmherzig geschriebener Aufsatz „Beethoven in Heiligenstadt" von Ludwig Speidel behandelt das innige Verhältnis, das Beethoven mit dem jetzt zu Wien gehörenden idyllischen Dörfchen Heiligenstadt verband: die Mondscheinsonate und die Sonate in As-dur (op. 26), die Eroica und die Pastoralsymphonie sind hier entstanden. Etwa einen Büchsenschuss von Heiligenstadt entfernt ist das schmale Tal, dessen Ränder, von Blütengesträuch überwuchert, den lieblich plaudernden Schreiberbach einschliessen; noch stehen die Ulmen, in deren Laub der in der „Scene am Bach" verewigte Goldammerruf ertönte. Hören wir Speidel: „Wo aber Heiligenstadt gegenüber das Tälchen sich zu einem kleinen Kessel ausweitet, da soll Beethoven oft sinnend ausgeruht und geschaffen haben. Die Gelegenheit des Ortes ist zauberhaft idyllisch: es ruht und träumt sich da gut in der Schattenkühle, die etliche Walnussbäume spenden; die Stille dieser reizenden Einöde, die das eintönige Geplauder des unten rinnenden Baches noch fühlbarer macht, wird nur durch Finkenschlag, Grillengezirp oder durch das Jauchzen eines in der Nähe arbeitenden Winzers zeitweise unterbrochen." — In derselben Nummer befindet sich ein „Theodor Reichmann" betitelter Nachruf von Felix Mottl („Von aussen: Empfindlichkeit, harmlose Eitelkeit; tief innen: wahrer Ernst und freudige Opferwilligkeit, wenn es gilt, der Kunst zu dienen. Reichmann wollte mit Güte behandelt sein...") und ein Auszug „Aus Briefen Theodor Reichmanns" von Ilka

Horowitz-Barnay. Die mitgeteilten Briefe sind für Reichmanns Wesen sehr charakteristisch: „Ich bin ganz anders als die meisten Menschen ... Bei mir ist nichts Überlegung, alles Anlage! ... Das Ideale war mir angeboren; nur das Barsche, das Gemeine, das Raffinierte wurde mir schwer, obgleich ich in der Schule des Lebens auch davon viel lernen musste, denn so wie ich veranlagt war, wäre es überhaupt mit mir nicht weiter gegangen; — man hätte mich total zertreten und ruiniert. Ich musste etwas schroffer werden; und bin es auch geworden, so dass mich viele für einen Sonderling halten."

DEUTSCHES VOLKSBLATT 1903, 4. 6. — „Franz Joseph Zierer" benennt sich ein wehmutvoller Nachruf, den Fritz Lange dem kürzlich gestorbenen achtzigjährigen Wiener Kirchenkomponisten Zierer widmet. Zierer, ein hochbegabter, in Beanlagung und Wesen stark an Bruckner erinnernder Künstler, ist durch Mangel an Protektion, durch Neid und Bosheit anderer wie durch eigene kindliche Naivität im Leben auf keinen grünen Zweig gekommen. Als Komponist von höchster Bedeutung ist er auch als Mensch eine überaus sympathische Erscheinung — das beweist am besten sein Tagebuch, aus dem Lange Auszüge mitteilt.

FREISTATT (München) 1903, No. 22. — Recht interessant ist Eugen Schmitz' Artikel „Faustkompositionen", in dem uns eine Aufzählung und kritische Besprechung der Schauspielmusiken zu Faust (Radziwill, Lindpaintner, Eberwein u. a. m.), der Faust-Opern von Spohr, Gounod und Boito, der Faust-Oratorien von Schumann und Berlioz, und der Instrumentalkompositionen über den Fauststoff (Liszt u. v. a. m.). Sehr schön hat der Verfasser die deutsche und französiche Auffassung des Faust-Themas in der Gegenüberstellung von Spohrs und Gounods Opern und von Schumanns Faustscenen und Berlioz' Damnation mit einander verglichen und sehr richtig gibt er der Wagnerschen „Faust-Ouvertüre", die er „ein ganz selbständiges Stück, das in absolut musikalischer Weise das allgemein menschliche Gefühl der Verlassenheit, der Einsamkeit, des Verzweifelns an sich selbst und seinen Kräften verkörpert", nennt, erst am Schluss einen Ehrenplatz unter den zur „Fauststimmungsmusik" gehörigen Werken (unter vielen andern Beethovens fünfte und neunte Symphonie und cis-moll-Quartett, Schumanns Manfredmusik!).

DIE ZEIT (Wien) 1903, No. 452. — Dr. Wilh. Altmann liefert mit seinem Aufsatz „Die projektierten Uraufführungen von Tristan und Isolde" einen sehr wertvollen Beitrag zu Wagners Lebens- und Künstlergeschichte. Mehrere hochinteressante Briefe von Ed. Devrient, Dingelstedt u. a. an Herrn von Hülsen werden dabei zum erstenmal veröffentlicht.

WARTBURGSTIMMEN 1903, No. 2 und 3. — Kurt Meys Artikel „Schädlinge der deutschen Musikkultur" enthält eine Fülle richtiger Beobachtungen und wertvoller Anregungen. Mey wendet sich gegen die lückenhafte und dürftige Musikpflege in der Schule und fordert an ihrer Stelle eine reichliche Verwertung der Musik als selbständiges Lehrfach und als Hilfskunst. Er wendet sich auch gegen die falsche Musikpflege in Haus und Familie: das Klavier herrscht und Schundmusik wird gespielt. Ferner bespricht Mey den Schaden der öffentlichen Heuchelei in Musiksachen, der Liedertafelei und der populären Konzerte, der Pflege der Operette am unrechten Ort, der schlechten Militärmusik und des Musikantentums. Um eine deutsche Musikkultur aufzurichten, müssten „die Gebildeten musikalischer und die Musiker gebildeter werden". — Der Anfang einer Studie „Vom Ton und Klang" von August Reissmann behandelt Entstehung und Entwickelung des musikalischen Empfindens im Menschen von der ersten plumpen Nachahmung des Vogelgesanges an.

Digitized by Google

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGEL. KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND 1903, No. 7. — Enthält: „Stimmen der Väter über Kirchengesang und Kirchenmusik" von Gustav Pezold und den Schluss des Aufsatzes „Der rhythmische Kirchengesang in der evangelischen Kirche Deutschlands" von H. Post.

NATIONALZEITUNG (Berlin) 1903, 31. 5. — Hier spricht über „Das Bonner Kammermusikfest" Paul Marsop. Der Aufsatz enthält insbesondere eine vorzügliche Charakteristik Joachims; allgemeine Verbreitung verdienen Marsops Schlussworte: „Ob viele Teilnehmer des Bonner Festes eine Vorstellung davon hatten, dass sie einer Feier von kunstgeschichtlicher Bedeutung beiwohnten? In stürmischen Beifallskundgebungen tat sich alle Welt gütlich; auch nach Sätzen, deren Inhalt ein tieftragischer ist, in denen Beethoven aufschreit, wie der hilflose an den Felsen gefesselte Prometheus, da ihn der Adler des Zeus zerfleischt. Vielleicht kommt doch noch einmal die Zeit, in der es für schicklich gelten wird, dem Genius eines Tonmeisters, dessen Stimme man vernommen, in ehrfurchtsvollem Schweigen zu huldigen. Und vielleicht wird man es in Zukunft bei verfeinertem Taktgefühl von einem greisen, verehrungswürdigen Künstler nicht mehr beanspruchen, dass er sich vor einer bunt zusammengequirlten, lärmenden Menge ein dutzend Mal und darüber verbeuge. Von Rechts wegen sollte sich das Publikum tief vor dem verneigen, der es in das Allerheiligste der Gottheit geleitete!"

ALLGEMEINE ZEITUNG (München) 1903, No. 168—172. — Paul Marsops Artikelreihe „Vom allgemeinen deutschen Musikverein" befasst sich mit Mottls Verdiensten um die Aufführung von Kloses „Ilsebill", ferner mit Hans Huber („Mit einem nassen Auge blickt er auf die Programmmusik, mit einem trockenen auf Johannes Brahms") und anderen neuen schweizer Tonsetzern, mit Max Schillings „Hexenlied" und schliesst mit einem Passus, dem die nachstehenden wichtigen Sätze entnommen seien: „Der Verein steht vor einem Wendepunkte seiner Geschicke: andere Zeiten, andere Ziele. Das ehemals im Jahre seiner Begründung entworfene Programm wurde aufgearbeitet. Ein ergänzendes und verändertes musste aufgestellt werden. Es liegt nunmehr in der neuen „Satzung" vor, die in Basel mit Stimmeneinheit zur Annahme gelangte. ‚Pflege und Förderung des deutschen Musiklebens im Sinne einer fortschreitenden Entwickelung': das ist die zu lösende, mit klaren Worten bezeichnete Aufgabe. Aus dem lauichen opportunistischen Fahrwasser muss herausgesteuert werden; zu neuen Entdeckungsfahrten, zu neuem Streit rüsten wir uns. Denn der Allgemeine deutsche Musikverein hat nur als Kampfverein eine Daseinsberechtigung ... Dem jetzt gewählten Vorstande liegt es ob, dies neue Programm in Taten umzusetzen. Hoffentlich gelingt es ihm. Männern wie Richard Strauss, Schillings und Rösch hat man volles Vertrauen entgegenzubringen. Sollte indessen der Einfluss anderer, zu fatalen Zugeständnissen nur allzu bereiter Persönlichkeiten sich dennoch wieder geltend machen, so wird eine Sezession der Vereinsmitglieder erfolgen, die nicht mit Halbheiten vorlieb nehmen wollen, sich gegen jede eigensüchtige Privatpolitik dieses oder jenes Tonsetzers, Dirigenten oder Kritikers zur Wehr setzen, und lediglich darnach fragen, was der gemeinsamen guten Sache des musikalischen Fortschritts frommt."

— 27. 6. — Sehr wertvolle Vorschläge „Zum Kampfe gegen den Musiklärm in den Häusern der Grossstädte" macht Siegmund Auerbach in einem höchst lesenswerten Aufsatz. Seinen Forderungen nach Beschränkung der Klavierplage wird wohl jedermann mit Freuden zustimmen

FRANKFURTER ZEITUNG 1903, 7. 5. — Über Brahms' Bibliothek orientiert der Aufsatz „Brahms und seine Bücher" von Robert Hirschfeld. Hamburger Literatur, Lutherdrucke, geistliche Werke, ältere Spruch- und Musikbücher, Volksliedersammlungen, Vertreter der Klassiker der Weltliteratur, philosophische und historische Werke; der Don Quixote in mehreren Ausgaben, massenhafte neuere poetische Literatur.

DIE DORFMUSIK (Rácz-Militics) 1903, No. 4. — Ein in Ungarn, aber in deutscher Sprache erscheinendes Blättchen, von dem wir gern Notiz nehmen. Der Inhalt des Heftes bezieht sich meist auf das Gebiet ländlicher Musikpflege. Ein Aufsatz „Über das Proben" von Franz Zoubek weist auf die Notwendigkeit der Proben hin, auch für Tanzmusiker seien sie unerlässlich. „Kirchenmusikalisches" behandelt Franz Bochnitschek in einer Studie, die sich hauptsächlich auf das Orgelspiel auf dem Lande bezieht und den hohen Wert der Kirchenmusik als eines Kunsterziehungsmittels keineswegs unterschätzt.

TAGESFRAGEN (Kissingen) 1903, No. 5. — Musikalischer Natur sind in dem Heft zwei kleine Beiträge von Cyrill Kistler; der eine („Deutsche Kritik und Künstlerruhm") behandelt im Anschluss an Kistlers Oper „Kunihild" die oft berührte Frage, ob man bei Ähnlichkeit zweier Motive sofort einen Künstler des „Stehlens" beschuldigen soll; der zweite („Richard Strauss in Wien und München") enthält eine Spitze gegen Strauss und dessen „Eulenspiegel", anknüpfend an die 1894 beabsichtigte Aufführung von Kistlers „Eulenspiegel" in München.

— No. 6. — Dem auf sehr interessanten persönlichen Erinnerungen aufgebauten Artikel „Franz Lachner" von Cyrill Kistler sei die nachstehende charakteristische Anekdote entnommen: „Eines Tages kam Lachner auch auf die Broschüre über das Dirigieren von Wagner zu sprechen. Der Wagner weiss alles am allerbesten, der hört's Gras wachs'n. Über das Menuett in der achten Symphonie von Beethoven hat er aber arg daneben gehauen. Mein Freund Esser hat die ganze Tradition von Beethoven aus dritter Hand selbst gehabt und wir haben uns alle an diese Wiener Tradition gehalten, weil Beethoven dieses selbst so befohlen hat. Im Trio mit den Horneinsätzen haben auch wir auf Anordnung des Meisters im Tempo zurückgehalten. Jetzt wird das lebensfrohe heitere Stück so langweilig gespielt, dass man einschlafen könnte. Nur weil's der Wagner so haben will. Eine Temponorm für die Menuetten gibt es gar nicht. Jedes Menuett hat einen anderen Charakter, seit diese Form eine Kunstform geworden ist. Nur als Tanz kann man das Tempo feststellen. So einen Lapsus darf aber nur der Wagner machen, weil er a Genie ist und sich nie geniert. Und seine Schüler sind auch alle genial und wir Alten sind lauter dumme Menschen."

MÜNCHENER ZEITUNG 1903, No. 113. — Paul Zschorlich vertritt in längerem Aufsatz („Max Reger und die Berliner Musikkritik") Regers Kunst gegen die Verdammungsurteile der Berliner Kritik und schliesst mit den Worten: „Mit den Steinen, die sie nach ihm geworfen, wird das Denkmal für Reger errichtet. Hoffentlich aber noch zu seinen Lebzeiten. Der Märtyrer sind in der Kunst wahrlich genug."

LA REVUE MUSICALE (Paris) 1903, No. 1—4. Hier veröffentlicht M. Karlowicz eine lange Reihe von Briefen Chopins (Souvenirs inédits par Fréderic Chopin); Romain Rolland begleitet die Veröffentlichung ungedruckter Kompositionen von Gluck (la danza pastorella) und Monteverdi (Couronnement de Poppée) mit gediegenen Einleitungen; Julien Tiersot schreibt über „Les choeurs ‚d'Esther' de

Moreau", in das Gebiet der jetzt so viel besprochenen Konzertsaal-Frage schlägt der Aufsatz „L'acoustique du Trocadéro" von Gustave Lyon; sehr interessant sind Emile Daciers Ausführungen „Les premières représentations de ‚Dardanos' (1739) d'après de nouveaux documents" — ein wertvoller Beitrag zur Kenntnis Rameaus. Auch die von Jean Chantavoine veröffentlichten Briefe Aubers („Auber mélophobe") enthalten viel Interessantes.

TEPLITZ-SCHÖNAUER ANZEIGER 1903, No. 56—59. Richard Batkas Gedenkrede „Hugo Wolf" enthält eine Fülle grosser und beherzigenswerter Gedanken. Sehr richtig sagt Batka, dass Wolfs früher Tod kaum eine Weiterentwickelung abgeschnitten hat und dass sein Wahnsinn nach Grillparzers Wort eine Folge des „Kampfes gegen seine Natur" gewesen ist. Er nennt den Fall Wolf „eine grosse Blamage des öffentlichen Urteils". Wolf feiert er als den ersten, der mit Zielbewusstsein, Nachdruck und besonderem Talent die Vereinigung von Dichtung und Musik im Liede durchgeführt hat; ihm war das Gedicht nicht Unterlage, sondern Kern der Komposition; Batka rühmt Wolfs enormes dichterisches Verständnis und seine grosse Vielseitigkeit und fasst sein Urteil in die Worte zusammen: „Ein Blick auf den von ihm hinterlassenen Reichtum gibt uns das freudige Bewusstsein, dass die grosse deutsche Kunst auch mit Richard Wagner nicht zum Stillstand gelangt ist, dass der schöpferische Geist der Nation sich auch auf dem Felde der Tonkunst noch lange nicht erschöpft hat."

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE 1903, No. 4. „Der Minnegesang und sein Vortrag" von C. Weinmann behandelt den Grundgedanken, dass die Minnegesänge, da sie Form und Aufbau vom gregorianischen Choral entlehnten, auch wie der Choral, d. h. im sogenannten Sprechrhythmus, vorgetragen wurden.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT 1903, No. 17—19. Moriz Wirths umfangreicher Artikel „Das Spiel der Darsteller im 1. Aufzug der Walküre" findet seine Fortsetzung; ein Brahms-Aufsatz („Zu Johannes Brahms' 70. Geburtstag") von Prof. Emil Krause enthält die Sätze: „Brahms' Musik ist ein weihevoller Gottesdienst, der uns in höhere Sphären erhebt und uns dem Weltgetriebe entrückt. Wir danken der Gottheit, dass sie ihn gesandt, dessen schöpferische Taten nie ersterben und auch der Nachwelt ein Leitstern sein werden, sich an ihnen geistig zu erbauen und zu erheben!"

BRESLAUER ZEITUNG 1903, No. 358. Theodor Kappsteins Artikel „Richard Wagner als Denker" geht aus von der tiefen geistigen Verwandtschaft, die Wagner mit Schopenhauer verbindet und betont namentlich den für Wagners Gedankenleben so wichtigen Begriff der Notwendigkeit einer Regeneration der Menschheit. Wagners Ansichten und Ausführungen über diesen Punkt beleuchtet der Verfasser sehr schön und eindringlich.

MONATSSCHRIFT FÜR GOTTESDIENST UND KIRCHLICHE KUNST 1903, Juniheft. Friedrich Spittas Gedenkblatt „Im Abendrot" gilt dem Kirchenkomponisten H. von Herzogenberg, dessen hier mit warmen Worten gedacht wird.

NEUE MUSIKZEITUNG 1903, No. 16. Enthält einen sehr lesenswerten ausführlichen Artikel über den „Wettstreit deutscher Männergesangvereine in Frankfurt a. M." von Oswald Kühn.

LÜBECKISCHE BLÄTTER 1903, No. 23. Ein kleiner Aufsatz von J. Hennings behandelt „Max Reger".

UMSCHAU

NEUE OPERN

Claude Debussy: „Was ihr wollt" (nach Shakespeares gleichnamigem Lustspiel) wird die Opéra comique in Paris in nächster Zeit zur Erstaufführung bringen.

Emil Hullebroeck: „Aleïdis" ist der Titel einer einaktigen Oper, deren Text der Komponist selbst verfasst hat.

Roman von Statkowski: „Philänis", ein neues Musikdrama in einem Vorspiel und zwei Aufzügen, Dichtung von Hermann Erler, gelangt im kommenden Herbst in London zur Uraufführung. In dem von der Moody-Manners Opera Company in London ausgeschriebenen Konkurs ist diesem Werk des Komponisten, der bislang nur ein Streichquartett und Klaviersonaten veröffentlicht hat, der erste Preis im Werte von $ 250 zuerkannt worden.

August Weweler: „Dornröschen" heisst eine neue Oper in drei Akten (Text von Hans Eschelbach), deren Uraufführung im kommenden Herbst am Königl. Hoftheater zu Kassel stattfinden soll.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Karlsruhe: Die Hofoper verheisst für nächste Saison an Erstaufführungen: „Nubia" von Hendschel, „Hoffmanns Erzählungen" von Offenbach, „Das war ich" von Leo Blech, „Samson und Dalila" von St. Saëns; an Neueinstudierungen: „Der Ring des Nibelungen", die „Meistersinger", „Der Widerspänstigen Zähmung" von Götz, „Benvenuto Cellini" von Berlioz, „Die verkaufte Braut" von Smetana, „Die Entführung aus dem Serail" von Mozart, der „Wasserträger" von Cherubini, „Der Liebestrank" von Donizetti und „Die Vestalin" von Spontini.

München: Am Hoftheater gelangt als erste Opernnovität der kommenden Spielzeit Ermanno Wolf-Ferraris musikalische Komödie „Die neugierigen Frauen", Text nach Goldoni, zur Uraufführung.

KONZERTE

Berlin: Für nächsten Konzertwinter sind vier Konzerte für höhere Schulen und fünf für Berliner Gemeindeschulen vorgesehen, die auch wieder in der Philharmonie von 4—5¼ Uhr stattfinden werden. Die Daten sind: 2. und 9. September, 28. Oktober, 11. und 25. November, 20. Januar, 3. Februar, 2. März, 27. April. Für Charlottenburger Gemeindeschulen sind zwei Konzerte in Charlottenburg geplant. Die Eintrittspreise für die Gemeindeschulen werden von 0,30 auf 0,20 M. ermässigt, während der Preis für höhere Schulen 0,50 M. bleibt. — [Das „Fest zur Förderung der Jugend-Konzerte" ist für den 18. Februar 1904 im Etablissement Kroll in Aussicht genommen. Die künstlerische Leitung der Jugend-Konzerte ist auch für nächstes Jahr vom „Komitee für Kunstpflege in der Schule" dem bisherigen Leiter Max Battke übertragen worden.

TAGESCHRONIK

Allgemeiner Deutscher Tonkünstler- und Musiker-Delegiertentag. Der Berliner Tonkünstler-Verein hatte am 9., 10. u. 11. Juli im Verein mit dem Kölner Musiklehrer- und Musiklehrerinnen-Verein, dem Kölner Tonkünstler-Verein, dem Verein der Musiklehrer und Musiklehrerinnen zu Leipzig und dem Münchener Musiklehrer- und Musiklehrerinnen-Verein einen „allgemeinen deutschen Tonkünstler- und Musiker-Delegiertentag" im Rathause zu Berlin einberufen. Der Zweck dieser Veranstaltung war in der Hauptsache die Gründung eines „Zentralverbandes deutscher Musiker- und Tonkünstler-Vereine". Die Verhandlungen, denen als Vertreter des Kultusministeriums der Senator der Königl. Akademie der Künste, Professor Dr. Carl Krebs, ferner die Professoren Josef Joachim und Albert Löschhorn, sowie ungefähr 80—90 Tonkünstler und Tonkünstlerinnen von nah und fern beiwohnten, wurden durch den Vorsitzenden des Berliner Tonkünstlervereins, Kapellmeister Adolf Göttmann eröffnet. In seiner Begrüssungsansprache schilderte er in einem kurzen geschichtlichen Rückblick die Entwickelung der Idee eines Zusammenschlusses der deutschen Tonkünstler und befürwortet dringend die Notwendigkeit eines solchen. Nach Bildung des Bureaus, dem die Herren Göttmann-Berlin, Raillard-Leipzig, Seibert-Köln, Schweitzer-München, Eichberg-Berlin, Schäfer-Leipzig u. s. w. angehören, spricht Redakteur Leopold Hausmann über Zwecke und Ziele eines Zentral-Verbandes. Nach Verlesung des Statuten-Entwurfes wird die Diskussion eröffnet, bei der die Herren Vogel, der Präsident des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes, Lauterbach-Breslau, Stempel-Berlin, Rösch-Berlin gegen eine Neugründung und für einen Anschluss an den Allgemeinen Deutschen Musikerverband, die Herrn Böllert-Eichwalde, Michaelis-Berlin, Hausmann-Berlin, Seibert-Köln, Göttmann-Berlin, Raillart-Leipzig für eine Neugründung als eine für die Hebung der geistigen und sozialen Interessen des ganzen Tonkünstlerstandes unbedingte Notwendigkeit sprachen. Die Diskussion wurde am zweiten Tag in einer seitens der Opposition fast obstruktiv zu nennenden Weise fortgeführt. Nach Schluss derselben wird von den fünf obengenannten Vereinen mit einer Mitgliederzahl von über 1000 der Zentralverband begründet unter dem Namen „Zentralverband deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine". Nach Beratung der im Entwurf vorliegenden Satzungen wurden am dritten Tage Kapellmeister Adolf Göttmann-Berlin zum ersten Vorsitzenden, Professor Hermann Schröder-Berlin zum Schatzmeister und Komponist Richard J. Eichberg-Berlin zum Schriftführer gewählt. In den Delegiertenausschuss wurden für Berlin die Herren Professor Siegfried Ochs, Dr. Max Seiffert, H. Schumann und Kapellmeister Franz Reckentin, für Köln a/Rh. die Herren Professor Franke, Professor Isidor Seiss, Konzertmeister Willy Seibert und Komponist H. vom Ende, für Leipzig die Herren Raillard und Schäfer, endlich für München die Herren Professor M. Sachs und Konzertsänger Julius Schweitzer gewählt. Der Sitz des Verbandes ist Berlin. Im weiteren Verlauf der Verhandlungen referiert Redakteur Hausmann über die Begründung einer Pensionsanstalt des Zentralverbandes. Dieselbe wird beschlossen; eine Kommission soll im Verein mit einem Reichsversicherungsbeamten das bereits im Entwurf vorliegende Statut ausarbeiten. Über die Lehrer- und Lehrerhonorarfrage referiert Komponist Richard J. Eichberg, über die Begründung von Musiker-Kammern Redakteur Hausmann, über das Autorenrecht referieren Rechtsanwalt Leo Kempner und Kapellmeister Franz Reckentin. Nach lebhafter Diskussion über die Stellungnahme des neugegründeten Verbandes, an all den angeregten Fragen, an der sich Seibert-Köln, Raillard-

Leipzig, Hausmann-Berlin, Eichberg-Berlin, Michaelis-Berlin, Schumann-Berlin, Schweitzer-München, Kempner-Berlin, Scheffler-Berlin, Lenzewsky-Charlottenburg, Schäfer-Leipzig, Schwartz-Berlin, Dierich-Berlin, Göttmann-Berlin, sowie die Damen Marsala-Berlin, Schlesinger-Stephany-Berlin, Lutze-Berlin, Orlamünde-Nieder-Schönhausen u. s. w. beteiligten, wurde die Versammlung durch eine Ansprache des Vorsitzenden geschlossen.

Die musikalische Leitung der Karlsruher Hofoper für die nächste Spielzeit übernehmen während der Abwesenheit des nach Amerika (New-York) beurlaubten Generalmusikdirektors Felix Mottl die Kapellmeister Albert Gorter, bisher in Leipzig tätig, und Alfred Lorentz.

Ein grosser Sängerwettstreit wird anlässlich der Hundertjahrfeier für Berlioz in Grenoble veranstaltet werden. 160 französische, italienische, schweizerische, sowie Vereine aus Monaco beteiligen sich an dem Wettsingen. Präsident Loubet und der Fürst von Monaco haben kostbare Preise gestiftet.

Prinzessin Helena Georgjewna von Sachsen-Altenburg, eine geborene russische Grossfürstin, ist damit beschäftigt, eine Publikation der Cantaten von Joh. Seb. Bach in russischer Sprache auf ihre Kosten zu veranstalten.

Der Pariser Stadtrat beschloss, eine Strasse auf den Namen Richard Wagners zu taufen.

Am 13. Juni wurden in Quedlinburg an dem Geburtshause des vormaligen Berliner Domchor-Direktors Prof. Albert Becker, der am 10. Januar 1899 in Berlin verstarb, eine Gedenktafel enthüllt.

In London ist ein Denkmal für Sir Arthur Sullivan in den Gärten des Victoria Embankment errichtet worden.

Antwerpen soll ein grosses vlämisches Opernhaus erhalten. Der Magistrat hat soeben für 440 000 Mark die „Centralhallen" gekauft, um auf diesem Grundstück ein Opernhaus zu bauen. Die Arbeiten sollen Ende dieses Jahres beginnen und 1905 beendet werden.

Der Cäcilienverein in Wiesbaden wählte Waldemar von Baussnern zum Nachfolger seines langjährigen Dirigenten Louis Lüstner.

Der Königl. Konzertmeister Fabian Rehfeld wurde soeben vom Kaiser zum Professor ernannt.

Eine Anzahl von Musikgelehrten und -pädagogen nimmt zu dem aufgestellten Programm für die Wagner-Denkmal-Enthüllungsfeierlichkeiten zu Berlin in einer Erklärung Stellung, nach der sie die Einberufung eines internationalen Musikkongresses in Verbindung mit der Wagnerfeier als eine unglückliche Idee erachten. Sie sind, entgegen den pomphaften Ankündigungen, überzeugt, dass Musikwissenschaft und Musikpädagogik zwischen all den Festlichkeiten an dem halben Tag, den das offizielle Programm jeder der beiden Disziplinen zumisst, keine nennenswerte Förderung erfahren können, und werden sich an dieser Veranstaltung nicht beteiligen. — Dr. Max Friedlaender (Berlin). Dr. Hermann Gehrmann (Frankfurt a. M.). Dr. F. X. Haberl (Regensburg). Prof. Dr. J. Joachim (Berlin). Ober-Bibliothekar Dr. A. Kopfermann (Berlin). Prof. Dr. C. Krebs (Berlin). Univ.-Prof. Dr. H. Kretzschmar (Leipzig). Dr. Th. Kroyer (München). Prof. S. de Lange (Stuttgart). Dr. J. Mantuani (Wien). Dr. W. Nagel (Darmstadt). Dr. Karl Nef (Basel). Univ.-Prof. Dr. A. Prüfer (Leipzig). Univ.-Prof. Dr. A. Sandberger (München). Dr. Leopold Schmidt (Berlin). Prof. Dr. B. Scholz (Frankfurt a. M.). Dr. R. Schwartz (Leipzig). Generalmusikdirektor F. Steinbach (Köln). Prof. C. Stiehl (Lübeck). Prof. Julius Stockhausen (Frank-

furt a. M.). Geh. Reg.-Rat Univ.-Prof. Dr. C. Stumpf (Berlin). Univ.-Prof. Dr. A. Thierfelder (Rostock). Dr. Emil Vogel (Berlin). Dr. Heinrich Welti (Berlin). Univ.-Prof. Dr. L. Wolff (Bonn). Univ.-Prof. Dr. Ph. Wolfrum (Heidelberg).

Dem 46. Jahresbericht des Königl. Konservatoriums für Musik in Stuttgart (unter Leitung von Prof. S. de Lange) entnehmen wir, dass die Gesamtzahl der im vergangenen Schuljahr unterrichteten Schüler 517 betrug. Der Unterricht wurde von 32 Lehrern und 6 Lehrerinnen erteilt.

AUS DEM VERLAG

No. 74 der Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel enthält eine Fülle bedeutsamer Neuigkeiten. Ein Ereignis ersten Ranges ist die nunmehr erfolgte Veröffentlichung des Klavierauszuges zu G. F. Händels Messias in der Bearbeitung von Friedrich Chrysander. Die grosse Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Hector Berlioz ist bis zum 13. Band gediehen. Bis zum bevorstehenden 100. Geburtstag des Komponisten (11. Dezember 1903) werden sämtliche 17 Bände in Partitur fertiggestellt werden, so dass dann nur noch die Opern ausstehen. — An kritischen Gesamtausgaben erschienen ferner die ersten beiden Bände der von Philipp Pedrell herausgegebenen Werke Thomas Ludwig Victorias und Band VII der Werke von Philipp Rameau, das heroische Ballet „Les Indes galantes". — Die „Denkmäler deutscher Tonkunst" bringen als Folge zu dem von Hermann Kretzschmar herausgegebenen Günther von Schwarzburg Holzbauers eine Opera seria von Carl Heinrich Graun betitelt Montezuma. Die von Professor F. Zelle in den „Denkmälern" herausgegebenen Passionsmusiken von Johann Theile und Johann Sebastiani bilden das wichtige Mittelglied zwischen den Passionen eines Heinrich Schütz und J. S. Bach. — Das Haus Breitkopf & Härtel übernahm für den Musikalienhandel den Mitvertrieb der Chorordnung von Rochus Freiherrn von Liliencron. Diese hat durch die kürzliche Veröffentlichung des „Musikalischen Teiles" von Heinrich van Eyken die erwünschte Ergänzung erfahren. — Ausführlich gewürdigt werden die altdeutschen Chorwerke, die neuerdings von Gustav Schreck und von Georg Göhler zum Gebrauch ihrer Chöre (Thomaner und Riedel-Verein) herausgegeben werden. Auf das Verzeichnis der von April bis Juni 1903 neu erschienenen Verlagswerke des Hauses Breitkopf & Härtel und der von ihm vertretenen ausländischen Firmen folgen Mitteilungen über Werke von F. Weingartner (Orestes), E. Mathieu (Jung Roland), Alfred Tofft (Klavierstücke und Lieder), Wilhelm Berger, Max Bruch und dem jüngst verstorbenen früheren Botschafter Robert von Keudell.

Das gelegentlich der 39. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Basel zum erstenmal zur Aufführung gebrachte neue Streichquintett in F-dur von Felix Draeseke erscheint demnächst im Verlage von N. Simrock in Berlin.

Digitized by Google

KRITIK

GÖRLITZ: Zu Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann und Tschaikowsky, einem Programm von massvoll konservativem Gepräge, bekennt sich der Vortragsplan des unlängst beendeten fünfzehnten schlesischen Musikfestes in der Hauptsache. Zu einer kulturellen Mission hat sich die weithin gekannte Gründung des Grafen Hochberg im Laufe der Jahrzehnte ausgewachsen. Mozarts „Grosse Messe in c-moll" eröffnete das erste Konzert, vor deren macht- und weihevoller Wiedergabe alle philologischen Bedenken — sie gelten der Bearbeitung Alois Schmitts — kleinmütig die Segel streichen mussten. Der weitere Verlauf des Festes vermittelte Schuberts „Unvollendete", Mendelssohns „Walpurgisnacht" und die „Neunte" mit den Damen Bella Alten, Ernestine Schumann-Heink sowie den Herren Hess und Baptist Hoffmann als Soloquartett. Dann Recitativ und Arie der Vitellia aus Mozarts „Titus", Schuberts „Allmacht" (instrumentiert von Saar), Tschaikowskys „Vierte Symphonie", in derem blutreichen Scherzo Muck alle Minen springen liess, d'Alberts „Improvisator"-Ouvertüre und schliesslich Joh. Seb. Bachs Oper „Wettstreit zwischen Phöbus und Pan", eine putzige Burleske, die sich mit schmunzelnder jeanpaulisierender Umständlichkeit abwickelt, und in der Bach seinem erklärten Widersacher, dem Kritikus Scheibe, einem scheelsüchtigen, galligen Neidhart, eine derbe Abfuhr beibringt — also Musik „in eigener Sache". Von den Damen Reuss-Belce, Schumann-Heink, wie den Herren Hess, Baptist Hoffmann, Jörn und Fiedler wurde das launige Werk köstlich interpretiert. — Wagners „Kaisermarsch" machte den Beschluss des Festes, das in überschwängliche Huldigungen für Dr. Muck ausmündete, einen der mannhaftesten Orchesterleiter, die wir dermalen haben: ein Imperator dirigens, der nie schwärmt, aber auch nie irrt und unerbittlich auf bedingungslose Disziplin hält.

Edwin Neruda.

PYRMONT: Man ist der Kombination „Schubert-Liszt" aus pianistischen Vortragszetteln gewohnt seit alters, und doch muss man — trotz der „Soirées de Vienne" und aller Paraphrasen — dem Schubert-Lisztfest, das Pyrmont eben abgehalten, ein eigentliches tertium comparationis absprechen; denn eine Welt trennt beide Meister. Gleicht die Kunst des einen dem blendenden Funkeln reicher, intensiver Steine, so leuchtet die Melodik des anderen, innig und verhalten, mit den Augen stiller und edler Frauen; der eine ein mondäner Europäer, ein Wienerwäldler der andere, und sicherlich — man hat nicht oft den prickelnden Reiz heftigster künstlerischen Kontraste so ausgiebig empfunden ... Mit Liszts pompös gemachtem „Festmarsch zur Goethe-Jubiläumsfeier" wurde das erste Konzert eröffnet, das sich im weiteren und wesentlichen aus Rislerschen Solis und einem Lisztvortrag Otto Lessmanns bestritt. — Schubert widmeten sich die beiden nächsten Veranstaltungen, die u. a. die Quartette in a-moll und d-moll (das „Böhmische Streichquartett" mit Benedictus als Bratschenpartner) vermittelten; dann die h-moll-Symphonie, das „Ständchen" für Altsolo (Therese Behr) und Frauenchor, das Forellenquintett, die Männerchöre „Gondelfahrer" und „Nacht", sowie die etwas flaue Messe in Es, in der ich eigentliche Höhepunkte misste. — Im Zeichen Liszts stand wiederum das Schlusskonzert mit dem „Tasso", dem 23. Psalm für eine von Harfe und Harmonium begleitete Singstimme (Eva Lessmann), den beiden „Prometheus" und dem von Risler bravourös gespielten A-dur-Konzert. Als Leiter des Festes fungierte Ferd. Meister, ein junger Kapellmeister von Ehrgeiz und Geschmack. Edwin Neruda.

Digitized by Google

EINGELAUFENE NEUHEITEN

MUSIKALIEN

Robert Hermann: Zwölf kleine Lieder für mittlere Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 1. (No. 1—6, No. 7—12 à 2 M.) Verlag: Fr. Hofmeister, Leipzig.

Ernst von Dohnányi: Variationen und Fuge über ein Thema von E. G. für Pianoforte. op. 4. (M. 4,—.) Verlag: Ludw. Doblinger, Wien.

A. Hahn: Sonate für Violine solo mit Pianofortebegleitung. (M. 4,—.) Verlag C. F. Schmidt, Heilbronn a. N.

Aug. Stradal: II. Teil aus der Symphonie „Romeo und Julie" von Hector Berlioz für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet. Fest bei Capulet (M. 3.—). Adagio (Liebescene) (M. 2.50). Königin Mab, Scherzo (M. 3). Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig.

Mili Balakirew: 5ème Valse pour le Piano. (M. 2.50.) Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

„ „ Tyrolienne pour le Piano. (M. 2.) Ebenda.

Einar Melling: Sechs lyrische Stücke für Pianoforte. op. 3. (M. 2.) Ebenda.

„ „ Impromptu für Klavier. op. 4. (M. 1.20.) Ebenda.

Gustav Holländer: Andante cantabile für Violine mit Klavierbegleitung. op. 60b. (M. 2.) Ebenda.

Ernst Flügel: Fünfzehn Choralvorspiele für Orgel. op. 59. (M. 3.) Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Josef Renner jun.: Suite für Orgel. op. 56. (M. 3.) Ebenda.

Wilh. Berger: Vier Lieder für vierstimmigen Frauenchor (a-cappella) mit hinzugefügter Klavierbegleitung. op. 48. (Klavierpartitur à M. 1, Stimmen à 20 Pf.). Ebenda.

„ „ Vier Lieder für drei Frauenstimmen (Chor oder Solo) mit Klavierbegleitung. op. 84. Ebenda.

Ludwig Thuille: „Rosenlied," für dreistimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung. op. 29. (Partitur M. 1,50. Stimmen à 30 Pf.) Ebenda.

„ „ „Russischer Vespergesang" für sechsstimmigen gem. Chor. (Partitur und Stimmen M. 2.) Ebenda.

„ „ „Traumsommernacht" für vierstimmigen Frauenchor, Solo-Violine und Harfe (Klavier). op. 25. (Partitur M. 2,40, Singstimmen à 30 Pf., Violinstimme 60 Pf.) Ebenda.

Robert Kahn: Fünf Gesänge für tiefere Stimme mit Klavierbegleitung. op. 38. (M. 3.) Ebenda.

Josef Renner jun.: Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegl. op. 49. Ebenda.

Richard Strauss: Ein Heldenleben. Übertragung für Pianoforte allein von Otto Singer. (M. 6.) Ebenda.

C. M. von Weber: Perpetuum mobile. Rondo aus der ersten Sonate, op. 24. Bearbeitet von Leopold Godowsky. (M. 3.) Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung, Berlin.

Leopold Godowsky: Fünfzig Studien über die Etuden von Fr. Chopin. Ebenda.

Christian Sinding: Cinq Études pour Piano. op. 58 No. 1—5. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen.

EINGELAUFENE NEUHEITEN

Carl Loewe: Balladen und Lieder. Für Pianoforte mit Hinzufügung des Gesangstextes übertragen von Carl Reinecke. Bd. I und II. (à M. 3.) Verlag: Gebr. Reinecke, Leipzig.

C. A. Hermann Wolff: Der Kinderfreund. Theoretisch-Praktische Klavierschule. Erster Lehrmeister im Pianofortespiel. op. 65. (M. 3.) Verlag: Anton J. Benjamin, Hamburg.

" " Theoretisch-Praktische Elementar-Schule der Fingertechnik für das Pianofortespiel. op. 80. Heft I—IV. (à M. 1,50.) Ebenda.

Ed. Biehl: Erheiterungen. Beliebte Opern-, Volks- und Tanzmelodieen. Neben jeder Klavierschule zu benutzen. Für den Unterricht bearbeitet von C. A. Herm. Wolff. Ebenda.

Herwarth Walden: Zehn Gesänge für eine Singstimme und Klavier. Op. 1 No. 1—3. Verlag: Paul Reinike, Berlin.

Karl Nawratil: Messe in d-moll für Chor, Soli, Orchester und Orgel. op. 26. (Partitur M. 14. Orchester-Stimmen M. 14. Chorstimmen M. 4.) Verlag: „Mozarthaus" (Stritzko & Co.), Wien.

" " Zwei Psalmen (23 und 117) für achtstimmigen Chor mit Soli. op. 25. (Partitur M. 4. Stimmen M. 4,80.) Ebenda.

" " Choralvorspiel (Auf, Seele, sei gerüstet) und Fuge für Orgel. (M. 1,50.) Ebenda.

" " Improvisationen für Pianoforte. op. 22. (M. 3.) Ebenda.

" " Sonate (d-moll) für Klavier und Violoncello. op. 24. (M. 5.) Ebenda.

" " Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 23. (M. 3,50.) Ebenda.

Franz Drdla: Serenade No. 1 (A-dur) für Violine und Klavier. (M. 1.) Ebenda.

M. J. Beer: Fünf kleine Vortragsstücke auf dem Klavier für jugendliche Spieler. op. 51. (M. 1,80.) Ebenda.

Algernon Ashton: Sonate (es-moll) für Pianoforte. op. 101. (M. 5.) Ebenda.

" " Zwei anspruchslose Stücke für Violine und Pianoforte. op. 110. (M. 3,50). Ebenda.

Louis Glass: „Frühlingslied" für Violoncell und Klavier. op. 31. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen.

Hans von Bülow: Applied Piano Technic. (Beispiel-Technik.) 300 extracts for Daily Practice from Standart Works of Piano Literature. Verlag: Allan & Co., Melbourne.

W. Aletter: Twelve Compositions. No. 5. Old Story (Alte Erzählung). Ebenda.

Eugen d'Alma: Snowflakes for Pianoforte. Ebenda.

Alex. Schwartz: Vier Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. (M. 2,50). Verlag: Ries & Erler, Berlin.

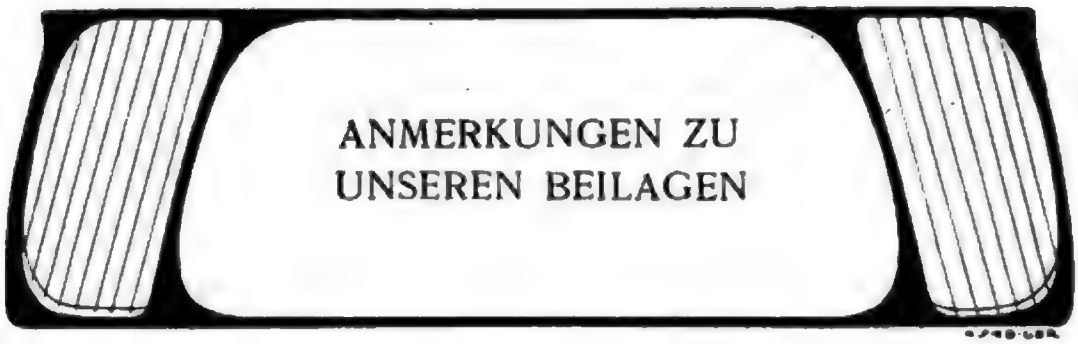
" " Zwei Stücke für Cello und Klavier. (M. 2,50.) Verlag: C. F. Kahnt, Nachf., Leipzig.

Karl Zuschneid: Klavier-Schule. Teil 1. (M. 3.) Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Berlin.

Joh. Seb. Bach: Trauermusik (Tombeau). Klavierauszug mit Text von Otto Taubmann (nach Phil. Wolfrum). (M. 1,50.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

G. F. Händel: Orgel-Konzert No. 1. Bearbeitet von Max Seiffert. (Partitur M. 3.) Ebenda.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Drei Titelblätter zu alten Opern (Caccini's „Euridice", Gagliano's „Dafne" und Monteverdi's „Orfeo") stellen wir an die Spitze der Kunstbeilagen dieses Heftes, das die äusserst wertvolle Fortsetzung von Dr. W. Nagels Aufsatz einleitet. Die Blätter sind dem „X. Band der Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke", herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung („Die Oper, von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts." Erster Teil), entnommen. Die Erlaubnis zur Publikation verdanken wir dem liebenswürdigen Entgegenkommen der Verlagsfirma Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Otto Dorns Aufsatz wird das Interesse unserer Leser für die Porträts zweier hervorragenden Dirigenten des Wiesbadener Theaterorchesters

Louis Schindelmeissers und Wilhelm Jahns erwecken, von denen wir besonders auf das erstere als eine Rarität hinweisen. Das Cliché ist nach einer Lithographie von C. Pfeil, dem eine Zeichnung von Prof. O. R. Jacobi als Vorlage diente, angefertigt.

Das Denkmal von Robert Franz, das die Stadt Halle ihrem grossen Sohne am 28. Juni, dem 88. Geburtstage des sinnigen Lyrikers, enthüllte, erhebt sich in den Anlagen nahe der Universität und dem Stadttheater. Ein schlanker, sich verjüngender Marmorsockel, dessen Vorderseite ein Relief, die Muse des Gesanges darstellend, ziert, trägt die von Prof. Schapers Künstlerhand modellierte weisse Marmorbüste, die den Meister in reiferen Jahren darstellt.

Mit der etwas verspäteten Beigabe des Porträts eines 50jährigen Jubilars, des schwedischen Komponisten

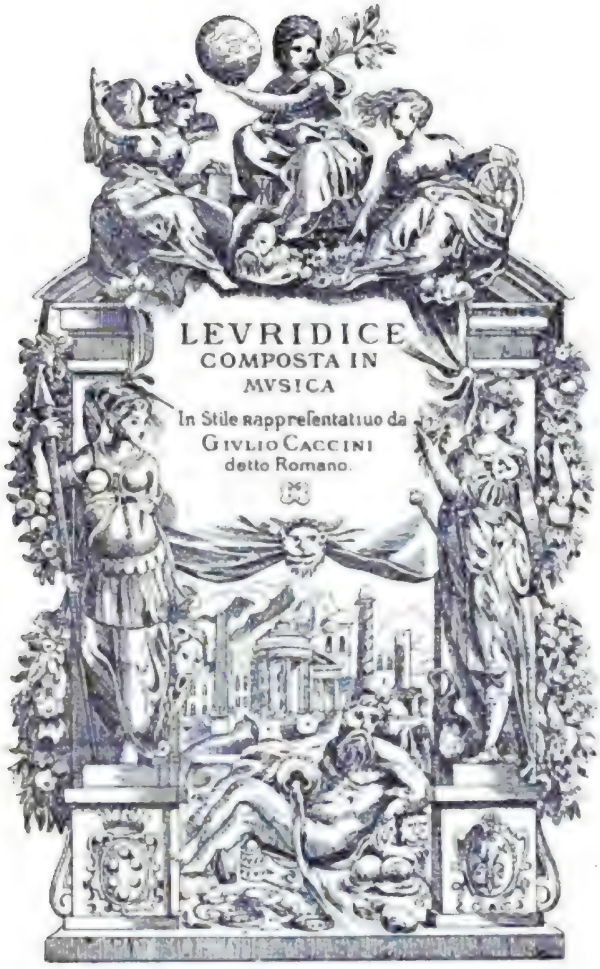
Johann Gustav Emil Sjögren, der am 15. Juni auf eine erfolgreiche musikschöpferische Tätigkeit zurückblicken durfte, glauben wir noch nachträglich einer Pflicht genügen zu müssen.

Den Gründer des Berliner Domchors, Komponisten des „Preussenliedes"

August Heinrich Neithardt (geb. 10. Aug. 1793 zu Schleiz, gest. 18. April 1861 in Berlin) stellt die letzte Beilage vor. Bereits nach zweijährigem Bestehen des nunmehr weltberühmten Chores, im Jahre 1845, wurde Neithardt durch eine Kabinettsordre des kunstliebenden Königs Friedrich Wilhelm IV. zum ersten Dirigenten ernannt, und von dieser Zeit an datiert die sich von Jahr zu Jahr steigernde Bedeutung der wackeren Sängerschar, zu deren Ruhmeskranz die emsige Tätigkeit ihres ersten Dirigenten manches köstliche Blatt beigesteuert hat.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



TITELBLATT ZUR OPER EURIDICE VON CACCINI

II. 21

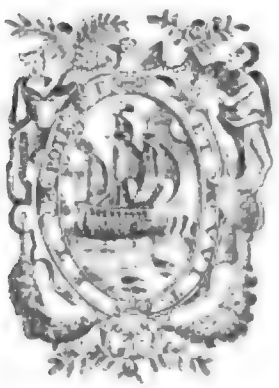
II. 21

L A

DAFNE DI MARCO DA GAGLIANO

NELL'ACCADEMIA DE GL'ELEVATI
L'AFFANNATO

. RAPPRESENTATA
IN MANTOVA



. IN FIRENZE.

APPRESSO CRISTOFANO MARESCOTTI. MDCVIII.
CON LICENZA DE'SVPERIORI

TITELBLATT ZUR OPER
DAFNE VON GAGLIANO

II. 21

II. 21

L' ORFEO

FAVOLA IN MVSICA

DA CLAVDIO MONTEVERDI

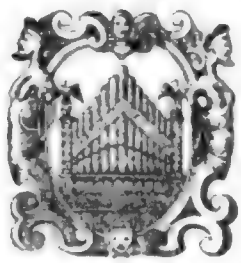
RAPPRESENTATA IN MANTOVA

Anno 1607 & nouamente data in luce

AL SERENISSIMO SIGNOR

D. FRANCESCO GONZAGA

Prencipe di Mantoua, & di Monferato, &c



In Venetia Appresso Ricciardo Amadino

M D C IX.

TITELBLATT ZUR OPER
ORFEO VON MONTEVERDI

II. 21

II. 21

F. Luckhardt, Wien phot.

WILHELM JAHN

LOUIS SCHINDELMEISSER

DAS ROBERT FRANZ-
DENKMAL IN HALLE

Digitized by Google

EMIL SJÖGREN
* 16. JUNI 1853

A. Neithardt.

* 10. AUGUST 1793

A. Neithardt.

* 10. AUGUST 1793

DIE MUSIK

Du deutsches Herz, der Glocke gleich,
Du lautres Erz an Klängen reich,
Du müsstest ja zerspringen:
Wenn nicht, was dich zum Himmel drängt,
Was dich beseligt, dich beengt,
Du könntest durch die Lüfte schwingen!
Drum musst du singen, musst du singen!

Robert Reinick

II. JAHR 1903 HEFT 22

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

INHALT

Dr. Wilibald Nagel
Die Entwickelung der Oper von den Anfängen bis zu Gluck. IV.

Dr. Egon von Komorzynski
Cyrill Kistler.

Rudolf M. Breithaupt
Claviristica.

Max Hehemann
Carl Wilhelm († 26. August 1873).

Jean Schorr
Die Musik in Rumänien.

Dr. Ludwig Schiedermair
Alfred Bruneau als Dramatiker.

Otto Schmid
Altsächsische Armee-Märsche.

Besprechungen, Revue der Revueen, Umschau, Anmerkungen, Kunstbeilagen, Musikbeilage, Anzeigen.

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
o Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark o
o o Preis des einzelnen Heftes 1 Mark o o
o o Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark o o
Sammelkasten für die Kunstbeilagen eines ganzen
o o o o Jahrgangs 2.50 Mark o o o o
Abonnements nehmen alle Buch- und
o Musikalienhandlungen entgegen o

DIE ENTWICKELUNG DER OPER VON DEN ANFÄNGEN BIS ZU GLUCK

von Dr. Wilibald Nagel-Darmstadt

V.

Die Oper in England.*)

England hat mehrmals tatkräftig in den Entwickelungsgang der Musik eingegriffen: die Eingangshalle zu dem herrlichen Bau der polyphonen Vokalkunst schmückt das ehrwürdige Bild des John of Dunstable; englische Künstler schufen schon im Beginn des 16. Jahrhunderts einen eigenen Instrumentalstil, der nach und nach Bedeutung auch für den Kontinent gewann; das Zeitalter Elisabeths sah die englische Kunst mächtigen Höhen zustreben. Auf dem Gebiet der Oper vermochte das Land eine führende Rolle nicht zu gewinnen.

Im Jahre 1625 war Orlando Gibbons gestorben, der letzte des grossen Dreigestirns, dem noch Thomas Tallis und, als grösster, William Bird angehören. Die Produktionskraft des englischen Volkes in Dingen der Musik schien erloschen.

Der gewaltige politische Kampf, der seit den Tagen der Tudors zwischen dem absolutistischen Herrschergelüst und dem Volke entbrannt war, hatte mit dem Sieg der mündig gewordenen Nation geendet, Oliver Cromwell's Genie hatte den schmachbeladenen und morschgewordenen Königssitz zerschmettert. Aber die grosse Sache des Puritanismus wies eine bedenkliche Kehrseite auf, die ihr im Hinblick auf den erzkonservativen Volkscharakter von allem Anfang an keine Dauer verhiess: den Fanatismus, die Verfolgungszeit Andersgläubiger, die schrullige sozialpolitische Idee, aus dem lebenslustigen Alt-England eine Gemeinde von psalmodierenden Heiligen machen zu wollen. Die Liebe zur Freiheit machte die Puritaner in kurzer Zeit zu unerträglichen Tyrannen. Die rücksichtsloseste Energie ihres Hasses gegen das Bestehende wendete sich gegen das Theater und die Kirchenmusik. Gegen diese setzten sie 1643/44 Gesetzentwürfe durch, nachdem sie kurz vorher beschlossen hatten, die dramatischen Spiele

*) Vgl. W. Nagel, Geschichte der Musik in England. II. Band. Strassburg, Trübner 1897.

zu verbieten, ein Entschluss, der einige Jahre später, da die Schauspieler nicht zu vertreiben gewesen waren, dahin erweitert wurde, dass jeder, der die Bühne zu betreten wagen würde, als Vagabund mit dem Staupbesen abgestraft, dem zuhörenden Publikum aber eine empfindliche Geldstrafe auferlegt werden sollte.

Gegen die Musik als solche sind die Puritaner nicht aufgetreten; der edle John Milton und andere vornehme Republikaner liessen ihr im Kreise ihrer Familien die eingehendste Pflege zu teil werden, und auch noch in die Zeit puritanischer Herrschaft fallen die ersten Opernaufführungen. Das erscheint auf den ersten Blick befremdlich, lässt sich aber leicht genug erklären: die Oper konnte damals ungehindert in England ihren Einzug halten, weil das Regierungssystem, dessen Ausstrahlungen die erwähnten extremen Wirkungen des Puritanismus gewesen waren, im Bewusstsein des Volkes seine Geltung bereits eingebüsst hatte. Im übrigen bedeuten die Versuche englischer Musiker, im Jahre 1656 nach italienischem Muster die englische Oper ins Leben zu rufen, für die Kunstgeschichte wenig. Beinahe nichts.

Am 29. Mai 1660 zog Karl II., der Söldling Frankreichs, in London ein; das republikanische Interregnum war vorüber, England wurde in kurzer Zeit ein Vasallenstaat des Franzosenherrschers. Französische Einflüsse zeigten sich jetzt in der Kunst, im sozialen Leben. Das gelegentliche Erscheinen italienischer und deutscher Musiker änderte an diesen Verhältnissen vorläufig nichts. Der König gab zwar sein Wort, seine englischen Musiker zu schützen, — brach es aber. Für die Kunst war das freilich ein Gewinn, denn die Leistungen der von dem Hauche der neuen Zeit nicht berührten englischen Komponisten waren zu jener Zeit fast durchweg klägliche.

Die englische Tonsetzschule der Restaurationszeit, die zunächst mit den künstlerischen Traditionen ihres Landes aufräumte und dadurch den Aufschwung ermöglichte, wird durch begabte Musiker, Humfrey, Wise und Blow repräsentiert. Aber obwohl Pelham Humfrey in Paris bei Lully gewesen war, kamen diese Männer nicht dazu, Opern zu schreiben. Lully selbst hatte König Karl vergeblich für seine Hauptstadt zu gewinnen versucht. Die anderen Franzosen, die nach England kamen, vermochten nicht Fuss zu fassen.

Denn auf die Dauer sagte doch die französische der englischen Art nicht zu. Wenigstens in der Musik nicht. Die Regeln französischer Kunstkritik wurden für die englische Literatur die Richtschnur zur Beurteilung von Dichtwerken, und die Sittenlosigkeit des französischen Hofes wiederholte der englische; und das in erhöhter Potenz. Die dramatische Literatur, insbesondere die englische Komödie der Zeit, starrte von widerlichstem

Schmutz, der lang verhaltene Groll gegen den Puritanismus machte sich in den ausschweifendsten Sarkasmen, in hohnlachender Verletzung des Sittengesetzes Luft ... Was kümmerte diese Zeit die Oper, die wohl farbenprächtige Bilder, aber sonst wenig bot, was die Sinne reizen konnte! Dazu kam, dass die Volkslieder, deren England eine Reihe besass, Volkslieder mit kräftiger und schöner Melodik, ihren alten Platz im Herzen des Volkes immer noch behaupteten; auch ward die alte heimische Kunst gemeinschaftlichen Singens unter Freunden und in der Familie wie früher geübt: je mehr die Nation gegen alles Französische Front machte, um so mehr musste die Heimatkunst wieder in den Vordergrund treten.

Das masslos verschwenderische Leben der Hofkreise hatte inzwischen italienische Künstler nach England gelockt; was erst nur als neu an ihnen und ihrer Kunst gefiel, sagte bald der nach Vergnügen hastenden Zeit als unvergleichlich schön zu. Damit schien nun der nationalen Kunst das Todesurteil gesprochen.

Aber damals erschien Henry Purcell, Englands grösster Meister der Töne. Er war im Todesjahre Cromwell's, 1658, geboren und hatte den Unterricht Humfrey's genossen, der ihn vergeblich zu einem unbedingten Parteigänger der Franzosen zu machen bestrebt gewesen war. Sein späterer Lehrer Blow, nicht einseitig dem fremden Kunstgeschmack anhängend, erschloss ihm die Kunst des eigenen Landes und förderte Purcell in seiner formalen Ausbildung. Aber im ganzen ist der Einfluss beider verhältnismässig gering gewesen, Purcell hat sich seinen Stil selbst geschaffen.

Ihm ist sehr vieles gelungen, was noch heute klingt, vieles freilich ist untergegangen. Es war eine unglückselige Zeit, in die sein Leben grössten Teils fiel; aufs neue war der Kampf zwischen Krone und Volk entbrannt; wohl sah der grosse Meister — diesen Namen darf Purcell mit Recht tragen — noch das Ende der Tyrannei und den Beginn der neuen Zeit konstitutioneller Herrschaft, aber schon 1695 starb er, erst 37 Jahre alt.

Der Ausdruck „unglückselige Zeit" gilt nicht nur den politischen und gesellschaftlichen Zuständen; ich deutete schon an, dass er auch Bezug auf die ästhetischen Anschauungen hat. Hier herrschte die entsetzlichste Verwirrung. Die Oper hatte am meisten darunter zu leiden: bei den herrschenden Grundsätzen konnte sie zu keiner reinen Form gelangen.

Chrysander hat Purcells Kunst im innersten gesund genannt; die Engländer betonen die nationale Seite seines Wesens als Musiker. Das Wort des grossen deutschen Historikers wird Purcell bleiben, auch wenn der prüfende Blick in seinen Schöpfungen auf viel Mittelgut fällt und er-

kennen muss, dass er dem Modegeschmack allzu oft Rechnung getragen. Nicht als ob er frivole Weisen gesungen hätte, aber auf musik-dramatischem Gebiet hat er seine Kraft an das Zwittergebilde, die sogenannte „Englische Oper" verschwendet. Er war nicht der ästhetische Zuchtmeister, deren die Oper in England damals bedurft hätte, nicht der feine Kunstrichter, der ihr hätte die rechte Bahn weisen können.

Und das nationale Element in ihm: Purcell hat niemals absichtlich den Engländer gegen die Fremden ausgespielt; im Gegenteil, er blieb sich in seiner Schätzung des künstlerischen Ernstes und der Würde der italienischen Musik Zeit seines Lebens gleich, und bescheiden nannte er sich ein Nachahmer der Italiener. Auch von den Franzosen suchte er den leichten, fröhlichen Ton, die feine rhythmische Pointierung, die pikante Drolerie der Tonsprache zu erlernen. So mag man ihn wohl in gewissen Dingen von der Kunst des Auslandes abhängig nennen, aber die überkommenen Formen durchtränkte er mit Gebilden, die seinem eigensten Innenleben entströmten. „In ihm war die alte englische Freudigkeit lebendig, der Sinn für körnige, herzenswarme und urgesunde Melodie. Die Liebe zu diesem nationalen Besitz liess ihn zuerst sich gegen das französische Deklamationsprinzip wenden, sie trieb ihn der Pflege echt volksmässiger, innig und wahr empfundener Weise zu. Und darin liegt der Grund, warum wir ihn einen nationalen englischen Tonsetzer heissen dürfen."

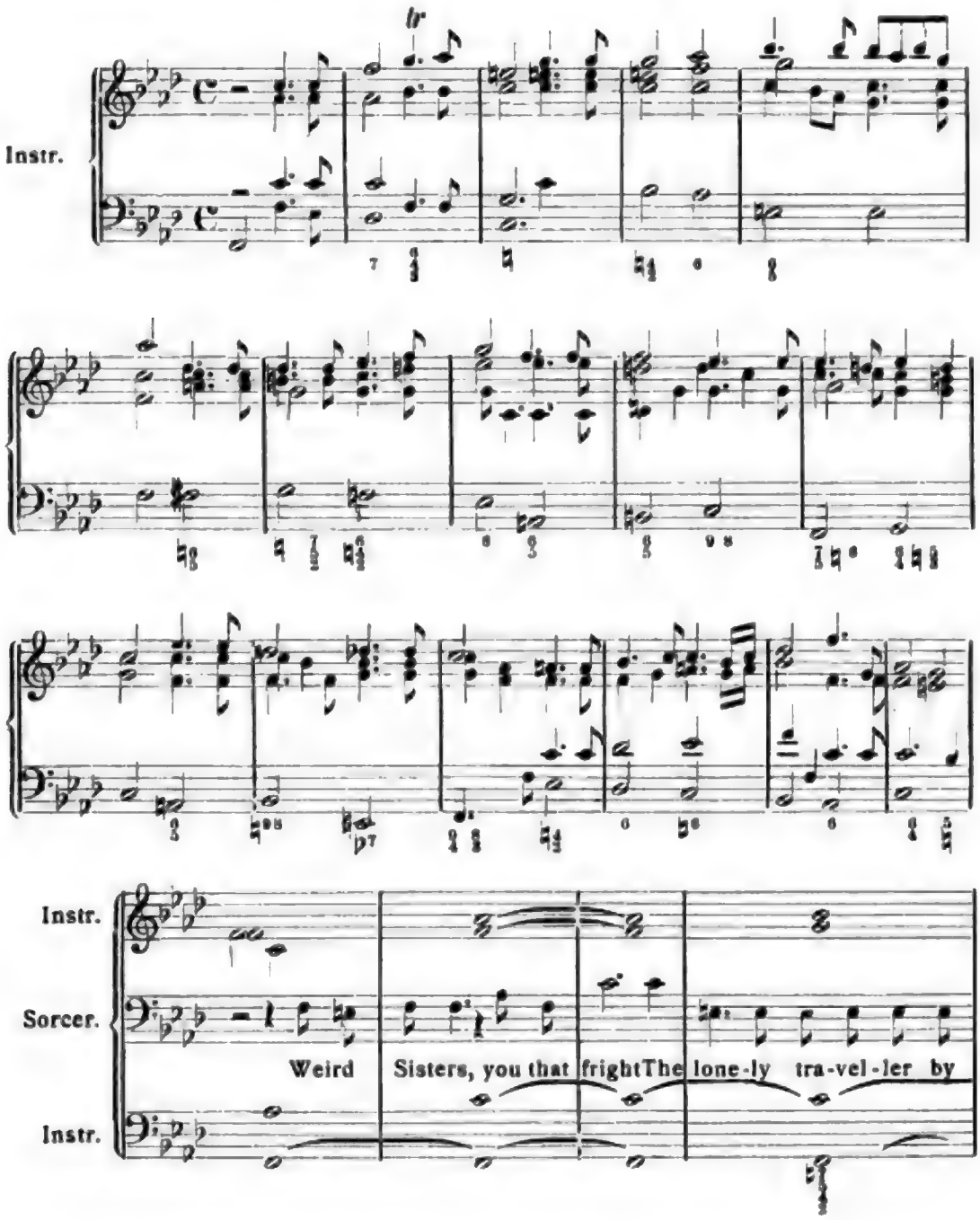
Von den dramatischen Werken Purcells, mit denen wir es hier allein zu tun haben, scheiden wir die Maskenspiele noch aus. Es bleiben also seine einzige echte Oper „Dido and Aeneas", die er im Alter von 22 Jahren schrieb, und die „Englischen Opern". Er beginnt jene mit einer zweiteiligen Ouvertüre: Adagio und fugiertes Allegro ohne anderen als rein klanglichen Charakter. Die Instrumentation beschränkt sich auf die Saiteninstrumente. Das ist alles ebensowenig neu wie die Chöre des Werkes, die an die Technik John Dowland's und anderer englischen Tonsetzer erinnern. Durchaus neu aber ist die Einführung des begleiteten Rezitativs, sas sich in Gegensatz zu dem konventionellen Secco-Rezitativ der Italiener dtellt. Hier gebührt Purcell die Priorität vor Al. Scarlatti, der immer als „Erfinder" des begleiteten Rezitativs genannt wird.

Die Art, wie Purcell diese Neuheit einführt, ist das Resultat vollen Verständnisses für die Forderungen des Dramas: das Rezitativ erscheint in der Scene zuerst, die den Knoten der Handlung schürzt, also der sorgfältigsten Beleuchtung bedarf. Freilich wird diese nur durch die besondere Art der Harmonik und intensivste melodische Mitwirkung der Instrumente erzielt; neue Klangfarben durch besondere Instrumentierung zu ersinnen, kommt Purcell noch nicht bei. Die Diktion erinnert an die Venetianer, aber Purcell's Ausdrucksweise ist gewaltiger. Das Verständnis

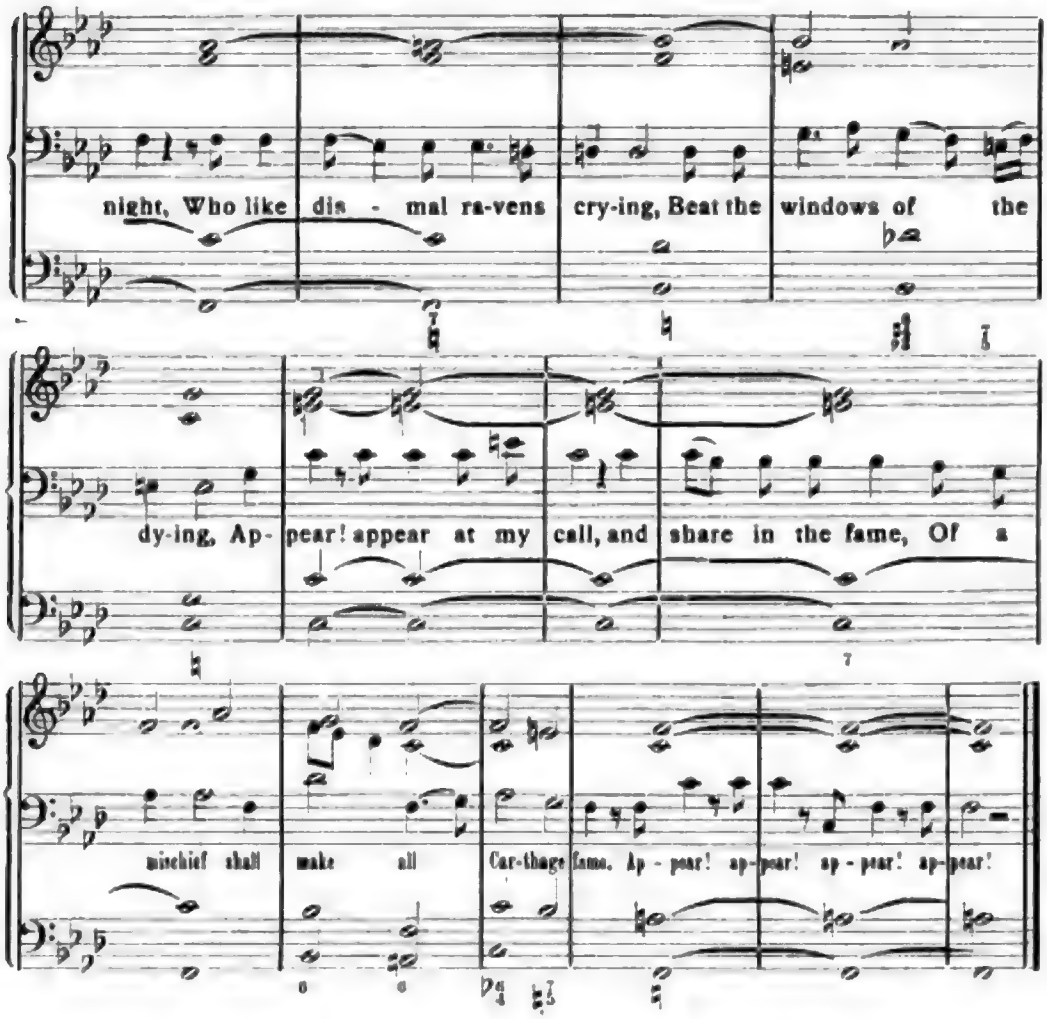
Digitized by Google

für den dramatischen Ausdruck in der Musik ist ihm um so höher anzurechnen, als er nicht unter irgendwelchem Banne künstlerischer Tradition auf dem Gebiet wirkte. Man kann nicht einmal sagen, ob er eine grössere Anzahl italienischer Bühnenwerke gekannt hat.

Da Purcell's Werke nicht so allgemein zugänglich sind als die früher hervorgehobenen Opern, so setze ich das Rezitativ ganz hierher:



Digitized by Google



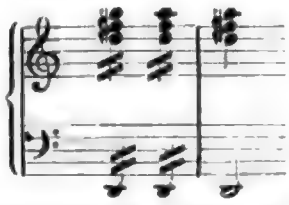
Auch sonst steht fertiges neben unfertigem, dramatisch vollwichtiges neben unbedeutendem, den Kern der Sache nicht berührendem.

Es ist ein Zug echt englischen Wesens in Purcell, dass er allem problematischen, experimentellen aus dem Wege geht. Nachdem er die für seine Zeit gewaltigen Töne für die Beschwörung der „Hexen" gefunden, lässt er diese ihre liebenswürdigen Grundsätze und Talente („Harm (i)s our delight and mischief all our skill") in einem Chor verkünden, der das gerade Gegenteil von allem dämonisch-wilden und unheimlichen ist. Die Instrumente spielen hier eine ebensolche Rolle wie in den Chören der Lully'schen Oper. Später folgt ein fugiert einsetzender Dämonen-Chor auf die Silbe „ho" in 16 Takten, durch den der Hörer das Gruseln ebenso wenig lernen kann. Gerade an derartigen Stellen kann man sehen, wie wenig grüblerisch Purcell oft zu Werke ging, wie er das Experimentieren mit dem Ausdrucke in der Art Monteverdi's gar nicht

Digitized by Google

kannte. Seine grosse Begabung liess ihn an vielen anderen Stellen ohne weiteres das richtige finden, auch in den Chören, obwohl freilich das wertvollste seiner Opern in den Sologesängen steckt. Wäre Purcell ein ebenso feiner kritischer Kopf gewesen wie er ein grosser Tonkünstler war, er hätte die Oper gewaltig fördern können!

Bezeichnend für seine Schreibweise sind die Vorliebe für das Moll-Tongeschlecht und die Sucht, den Melodieen alle möglichen verzierenden Läufe beizugeben. Diese wurde durch die reisenden italienischen Gesangsvirtuosen in England heimisch, wo sich jetzt die Reaktion gegen die französische Kunstrichtung auch darin äusserte, dass man den trockenen und schmucklosen „Ayres" der voraufgegangenen Periode nachträglich ein schmückendes Mäntelchen von allerlei Zierat und Flimmerwerk an Passagen und Schnörkeln umhing. Purcell brachte derartige Läufe in den ariosen Partieen, aus denen sie teilweise in die Chöre übergingen, und in den Rezitativen an, ganz wie die Italiener. Störend wirkt derartiges besonders dort, wo man die instrumentale „Ausmalung" einer Scene erwartet — die er als absolute Musik etc. in Schlachtmusiken gibt — und wo nun statt dessen die Singstimme allein tonmalerisch wirken soll. Wir sind derartigem gleichfalls schon begegnet. Eine ganz sonderbare Stelle möchte ich hier noch besonders hervorheben. Dido singt: The skies are clouded; hark. Dann ertönt im Orchester folgendes:

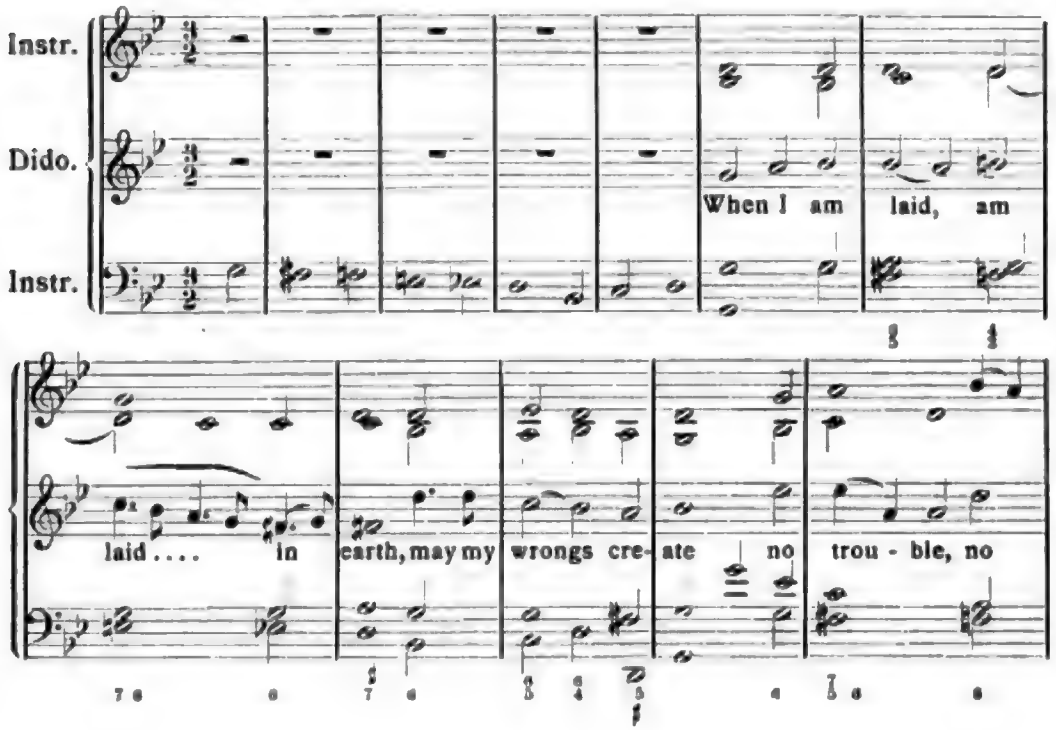


Das soll offenbar den Donnerschlag bedeuten. Dann aber kommt Dido gleich hinterher mit folgender Figur:

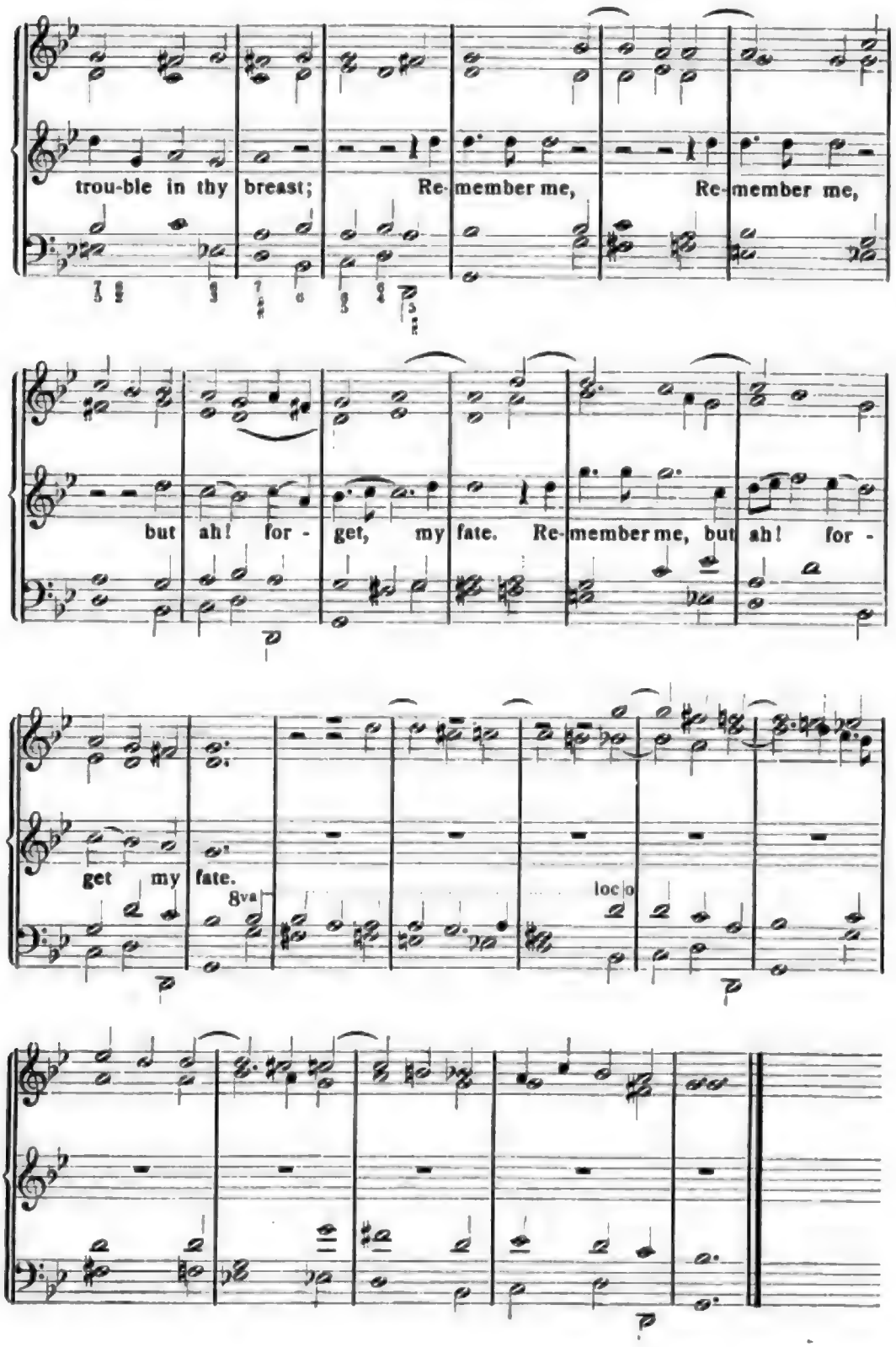
Das ist dann ein zweiter Donner offenbar, und, wenn schon die Malerei gelten soll, ist sie hier durch die zweite Figur besser gegeben (das „Rollen") als durch die erste. Für die historische Betrachtung ist die angeführte Stelle insofern merkwürdig, als schon wesentlich früher (im Fitzwilliam Virginal Book) der Versuch gemacht wurde, die Erscheinung des Blitzes musikalisch zu fixieren, etwas, was sich unter Beobachtung der Bewegungsform recht wohl tun lässt. Dass Purcell die ältere englische Klaviermusik nicht oder nur in geringem Umfange (weniges war ja auch nur gedruckt) gekannt hat, beweisen seine eigenen Klavierkompositionen.

Als weiteren Mangel empfindet der moderne Hörer die abrupte, plötzliche Art der Schlussbildungen; jede breite Ausmalung fehlt, es ist, als ob oft die Sätze nur in gewisse, wenn auch an und für sich durchaus verständliche Formeln gezwängt wären. In der ganzen Partitur von „Dido and Aeneas" findet sich unter den vielen Chören, die teils homophon, teils mit nachahmenden Gängen durchflochten sind, nur ein einziges instrumentales Nachspiel, und dies besteht — aus der Kadenzformel. Nicht immer begleitet das ganze Orchester ein Solo, zuweilen leitet Purcell dies durch den gesamten Instrumentalkörper ein, lässt aber dann den Gesang nur durch den bezifferten Bass stützen. Und ferner: während Cavalli und Cesti verstanden, ihre Singstimmen scharf von der Begleitung abzuheben, ohne diese doch irgendwie zu beeinträchtigen, verschwindet der Gesang bei Purcell zuweilen vollständig im begleitenden Stimmgewoge. Hier wird man vielleicht Lully's Einfluss finden können, dem ähnliches begegnet ist. Sicher ist die Einwirkung Lully's in der Einführung von Tänzen in die Oper zu verspüren. Doch spielen diese hier keine gleich wichtige Rolle als integrierende Teile des dramatischen Ganzen.

Ich kann diese Bemerkungen über das Werk nicht schliessen, ohne das bedeutendste Stück aus ihm mitgeteilt zu haben, Dido's Sterbegesang, eine Schöpfung, unnachahmlich schön in ihrem leidenschaftslos-milden, schmerzverklärten Ton. Der Vergleich mit dem früher mitgeteilten Satze Cavalli's liegt nahe, und auch hier ist Gluck'scher Geist zu fühlen:



Digitized by Google

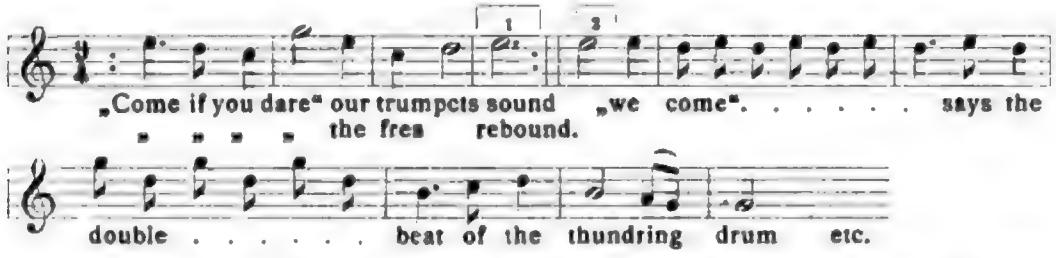

trou-ble in thy breast; Re-member me, Re-member me,
but ah! for - get, my fate. Re-member me, but ah! for -
get my fate.
8va
loco

Satztechnisch ist an diesem Stück der Basso ostinat obemerkenswert, die fortwährende Wiederkehr desselben Ganges im Basse, eine der Technik schon aus den Tagen der Niederländer vertraute Ausdrucksart. Der Forderung nach jedesmaligen neuen Kontrapunkten zu diesem Basse hat der Meister in sehr geschickter Weise — man bedenke den kleinen Rahmen des Stückes — genügt und insbesondere auch den instrumentalen Schluss durch die Verwertung des Bassganges in den Oberstimmen eindruckvoll zu gestalten verstanden.

Je länger Purcell wirkte, um so höheren Zielen strebte er zu. Seine Musiken zu Shakespeare's Sturm, zu Oedipus, Fairy Queen, Bonduca, König Arthur u. a. beweisen, dass es ihm in hohem Masse gelang, einzelner Mängel der früheren Zeit Herr zu werden. Nur noch einige Bemerkungen über den „King Arthur" seien hier angefügt.

Dryden, der Dichter, hat in dem Werke den sagenberühmten Herrscher und die heimatliche Erde verherrlicht; dabei ist die Verbeugung vor dem lebenden Throninhaber selbstverständlich. Das ist alte Opernschablone, wie wir wissen. Die Musik Purcells ist einheitlicher als die zu „Dido and Aeneas"; die Fiorituren treten zurück; wo sie erscheinen, wachsen sie in ganz logischer Weise aus den Melodieen hervor. Auch das Verhältnis der Singstimme zur Begleitung wird schärfer präzisiert, jene nicht mehr durch diese erdrückt, und auch selbst da ist das der Fall, wo die Instrumente reichlich mit Passagen bedacht sind und tonmalerische Arbeit zu leisten haben.

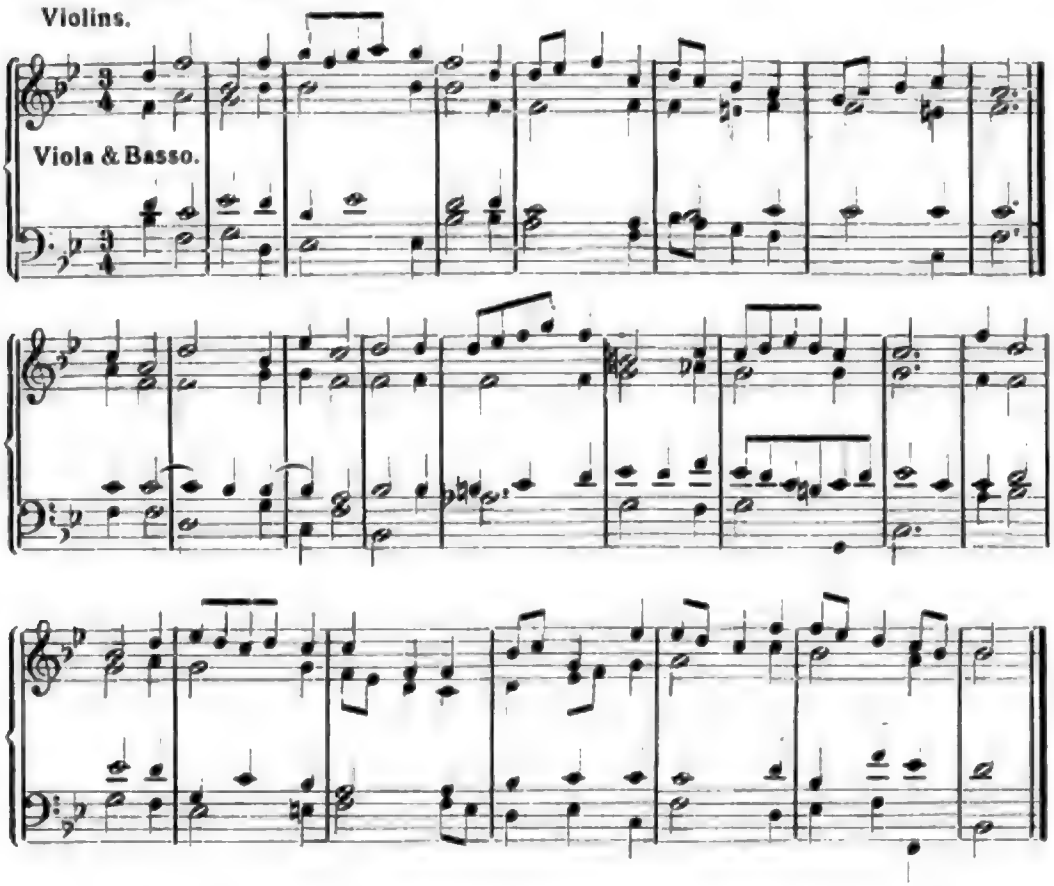
Vieles wäre noch anzuführen; ich will mich darauf beschränken, einige Stellen kurz wiederzugeben, die Purcell's grosses Können im hellsten Lichte zeigen. Wir hörten es schon: er ist Meister melodischer Erfindung, und seine Weise trägt nationale Züge. Auch hier hat, wie in vielen anderen Dingen, Händel von ihm gelernt. Nur zwei Beispiele: das stolze, siegesfrohe „Come if you dare" mit seinen prächtigen, packenden Rhythmen, und das in seiner harmonischen Schlichtheit, seinem einfachen Bau durch den Zauber lauterster Keuschheit des Ausdruckes jeden Hörer gefangen nehmende „Fairest Isle".



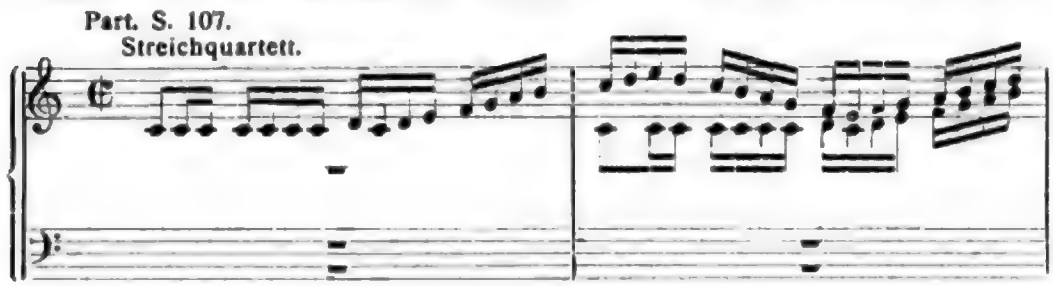
In Bezug auf die Form dieses Stückes ist zu sagen, dass der mitgeteilte Gedanke vom Chor wiederholt wird; dann setzt ein neuer Satz,

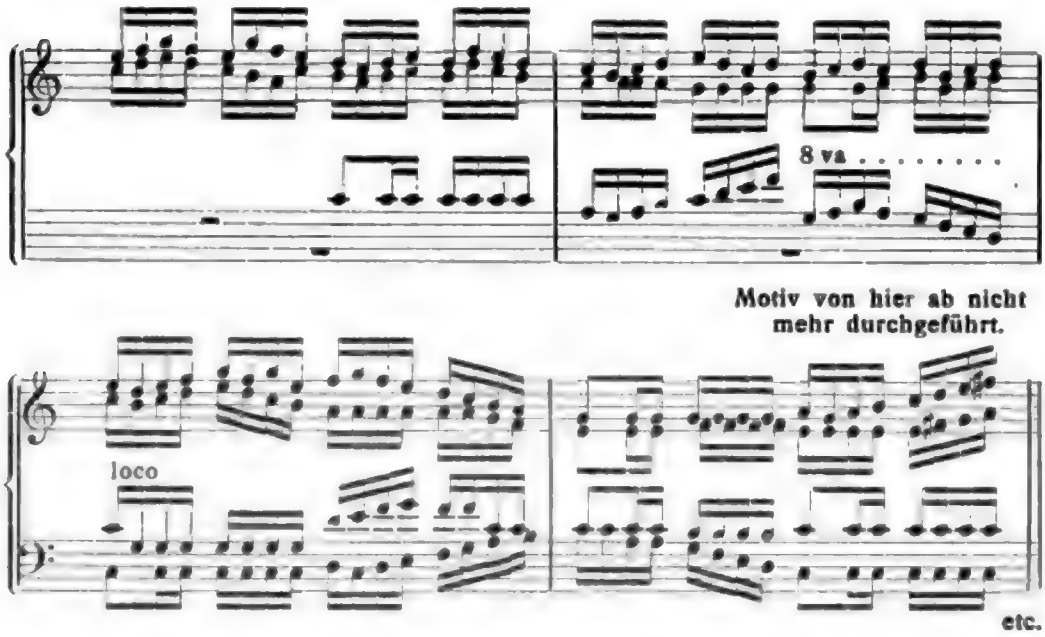
von G-dur über a-moll nach C, über d-moll nach D, dann nach C gehend und dort schliessend ein, den der Chor gleichfalls aufnimmt. Dies wiederholt sich zweimal; auf den ersten Gedanken kommt Purcell am Schluss nicht mehr zurück.

Ich bringe das Lied „Fairest Isle", so wie es im Vorspiel des Orchesters erscheint, zum Abdruck. Das Lied selbst wird durch den bezifferten Bass gestützt:



Das Beispiel gibt nicht etwa einen Begriff von dem, was Purcell seinem Orchester zumuten kann. In dieser Beziehung ist es von Interesse, wenigstens den Anfang folgenden Allegro-Satzes (und alla breve!) zu sehen:





Die grosse Sicherheit, mit der Purcell jedem Ausdruck in seinen liedhaften Gebilden gerecht wurde, die Ursprünglichkeit und Frische seiner Tonsprache lassen es lebhaft bedauern, dass er so viel echtes Können auf eine Sache verwendete, der keine befriedigende Entwickelung beschieden sein konnte: die „englische Oper" ist, wie schon hervorgehoben wurde, ein Unding, eine unvernünftige Mischung von gesprochenem Drama und Oper. Die Musik nimmt nicht teil an der Haupthandlung, sondern setzt, sich dort breit entfaltend, ein, wo diese zu irgendwelchem Ruhepunkt gelangt. Andererseits erleidet aber auch der Aufbau des Dramas selbst durch die grossen musikalischen Einschiebsel die empfindlichste Einbusse. —

Mit Purcell's Tode war das musikalische Zeitalter Englands geschlossen. Das Erbe des Meisters empfing Händel, der im Jahre 1710 den englischen Boden betrat.

VI.

Die neapolitanische Oper.

Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts behauptete Venedig die Vorherrschaft in Dingen der italienischen Opernmusik, dann ging die Führung an Neapel über. Es ist nicht erstaunlich, dass die königliche Stadt so spät erst nachhaltig am künstlerischen Ausbau der Musik mitzuarbeiten begann. Wohl hatten die grossen Theoretiker Tinctoris und Gafori hier gelebt, praktische Musiker wie Hykaert hier gewirkt, wohl war, wie wir annehmen dürfen, des genialen Prencipe da Venosa, Carlo Gesualdo's

Digitized by Google

Wirken, des rückhaltlosen Eiferers im Dienste des Musikfortschrittes, dem neapolitanischen Kunsttreiben zu gute gekommen. Allein eine stete Entwickelung im nationalen Sinne hatten die ununterbrochenen politischen Wirren, der fortwährende Besitzwechsel der Herrschaft und die damit verbundenen Revolten des Volkes nicht aufkommen lassen.

Aus der altgriechischen Kolonie mit ihrer blühenden Kultur war nacheinander die Residenz normannischer, hohenstaufischer, aragonischer, spanischer, habsburgischer, französischer und wiederum spanischer Herrscher geworden, und jede der Völkerwogen hatte im Leben des Staates dauernde Spuren hinterlassen. Nur der Süden Italiens ist derartigen Wechselfällen der Herrschaft ausgesetzt gewesen, und sie bedingten seine Sonderstellung auch in künstlerischen Dingen. Zur Höhe der Kultur, die das Land im Altertum erklommen, konnte es sich später nicht mehr aufschwingen. Vor der überlegenen Verstandesbildung der aus Süditalien vertriebenen Araber mussten sich die normannischen Sieger beugen, wie sie sich auch den raffiniert feinen Lebensgenuss der Orientalen zu eigen machten. Der traurige Ausgang hohenstaufischer Herrlichkeit, die Süditalien in den Mittelpunkt der Welt gerückt hatte, machte der Bedeutung des Landes ein schnelles Ende. Verlor Süditalien als Staat durch den Sieg des Hauses Anjou, des Herren der Provence, so gewann seine Kultur: war es doch die Provence, die den Ton für den gesamten vornehmen Verkehr der Zeit angab. Und so eindringlich war der Prozess der Umschmelzung der Kultur nach französischem Muster, dass die ältere neapolitanische Geschichtsschreibung die Anjous als die heimische Dynastie anzusehen gewohnt war.

Ein halbes Jahrhundert später als das übrige Italien griff der Süden die Bewegung der Renaissance auf. Sie kam ihm nicht von innen heraus, König Alfonso von Arragonien verpflanzte sie, zu seinem Privatgebrauch gewissermassen, nach Neapel. Kein Wunder, dass sie nur langsam Wurzeln schlug.

Wir wissen wenig über die frühere Geschichte der Musik in Neapel. Im Jahre 1653 wurde Cavalli's „Giasone" aufgeführt. Die neue Kunst gedieh nicht, das Land stand unter dem furchtbaren Druck der Nachwirkung der Verschwörung Masaniello's gegen die spanische Tyrannei. Erst in der Folge ermöglichten die verhältnismässig ruhigen, politischen Verhältnisse das Aufblühen der Oper. Neapel besass damals einen Tonsetzer von ganz hervorragender Begabung, Alessandro Scarlatti.

Er war 1659 zu Trapani auf Sizilien geboren, genoss wie Quantz behauptet, in Rom Carissimi's Unterricht und trat, 20 Jahre alt, als Opernkomponist auf. Er war dann mehrere Jahre in Diensten der nach ihrem Übertritt zum Katholizismus in Rom wohnenden genial-excentrischen Königin

Digitized by Google

Christine von Schweden und wirkte später, von abermaliger kurzen Tätigkeit in der ewigen Stadt abgesehen, in Neapel. Dass Scarlatti den zweiten römischen Aufenthalt schon nach einem Jahre wiederum abbrach, darf man ausschliesslich den veränderten politischen Verhältnissen Neapels zuschreiben: das brennende Verlangen, unter spanischem Joch nicht zu verkümmern, hatte 1701 die Neapolitaner zur Waffenerhebung geführt. Der Versuch, das Land an Habsburg zu bringen, gelang nach vieljährigen schweren Mühen. Dieser neue Zustand der Dinge, den der Utrechter Friede anerkannte, brachte Neapel endlich Ruhe. Wenigstens für einige Zeit.

Der Frieden ermöglichte das gewaltige Aufblühen der Kunst. Es war, als wollte man all das in rascher Folge nachholen, was die Ungunst der Zeiten nicht hatte aufkommen lassen. Vier Konservatorien entstanden und eine Reihe von Theatern öffneten ihre Pforten einer nach Unterhaltung und Kunst verlangenden Menge. Händel, der ihn in Rom kennen gelernt hatte, schloss sich in Neapel eng an Scarlatti, den genialen Führer der neuen Bewegung an, Logroscino, Durante, unser Hasse u. a. wurden seine Schüler, fremde Künstler, so Quantz, suchten ihn auf. Von der Gunst der Menge getragen, lebte Scarlatti bis zum 24. Oktober 1725.

Seine Schöpfungskraft war eine gewaltige: bis 1715 hat er selbst bereits 106 Opern gezählt; zu diesen gesellten sich gegen 200 Messen, dann viele Cantaten und Intermezzi. Die Cantaten hat Chrysander mit Recht Vorstudien des Meisters zu seinen Opern genannt: es sind dramatische Scenen, die allerlei harmonischen und modulatorischen Experimenten zur Erforschung des dramatisch-wahren Tones dienen. In den Intermezzi, dramatischen Zwischenspielen, hat Scarlatti dem komischen Element, das zuweilen auch in den Cantaten erscheint, Rechnung getragen und somit an die Tätigkeit der Venetianer in dieser Richtung angeknüpft: aus dem Wirken beider ging schliesslich die Opera buffa hervor.

Es genügt, um den weiteren Entwickelungsgang der Oper kenntlich zu machen, einer Charakteristik des künstlerischen Wesens Scarlatti's einige zusammenfassende Angaben über seine Schule folgen zu lassen, die ihrerseits die negativen Seiten der Kunst Scarlatti's (so muss man sich im Hinblick auf die Entwickelung des Dramas ausdrücken) fortbildete.

Im wesentlichen basiert Scarlatti's Orchester auf den Saiteninstrumenten. Der Bläser konnte er nicht entraten, aber sie treten im Gegensatz zu den Venetianern bei ihm sehr in den Hintergrund. Er konnte, wie er zu Hasse und Quantz sagte, die blasenden Virtuosen nicht leiden, weil sie alle falsch bliesen.

Durch das Instrumentationsprinzip Scarlatti's, das damit angedeutet

Digitized by Google

ist, war schon die Richtung, welche die italienische Oper jetzt nahm, bezeichnet. Er selbst liebte noch prächtig gebaute polyphone Instrumentalstücke anzubringen, aber die Kunst des Sängers wurde jetzt nach und nach zur Hauptsache, das Orchester trat mehr und mehr in den Hintergrund und wurde auf die Tätigkeit beschränkt, dem Gesang die durchaus nötige harmonische Grundierung zu geben. Der Kunst des Sängers hatte sich nunmehr der Komponist, ihr hatte sich das Drama zu fügen. Scarlatti selbst verlor in seinen Arien niemals das psychische Moment aus dem Auge. Um so mehr tat das die Folgezeit. Wir wissen, wie sehr die ernste italienische Oper auch noch des 19. Jahrhunderts unter diesem Missstande zu leiden hat: von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, gewinnt der neuitalienische Verismus trotz aller Brutalität, die ihm anhaftet, den Charakter einer berechtigten Reaktion.

Scarlatti's Ouvertüre zeigt, wohl nicht immer, einen langsamen Satz von zwei bewegten und fugierten eingeschlossen, deren ersterem eine breite Einleitung voraufgeht. Dies ist die Form der „Symphonie" zur Oper „La Rosaura". Im Gegensatz zur Ouvertüre Purcell's zeigt die des Neapolitaners einen fest bestimmten Toninhalt, nicht blossen Klangcharakter. Auch der Fortschritt gegenüber den Venetianern liegt auf der Hand. Ich sagte schon oben, dass Scarlatti selbst das Orchester noch nicht zu Gunsten des Sängers in den Hintergrund rückt; es giebt Arien seiner Hand, in denen es intensiver als bei irgend einem seiner Vorgänger eingreift und neben der Singstimme durchaus selbständig gehalten erscheint.

Die Gesangsstücke macht nahezu ein steter Wechsel von Arien und Rezitativen aus, der Chor verschwindet. In dem trockenen Rezitativ erkennt man die Gleichgültigkeit gegen die spezifisch dramatischen Forderungen: in ihm vollzieht sich ja im wesentlichen der Fortschritt der Handlung, in ihm also sollten sich die wichtigsten Accente finden. Scarlatti selbst hat sich gegen diese Art des Rezitativs gewendet, indem er auch zuweilen vom begleiteten Rezitativ Gebrauch machte, aber in erster Linie bedachte er doch die ariosen Partieen seiner Opern. Um das Ohr immer wieder für neue Arien empfänglich zu stimmen, nahm er dem Secco fast jede Bedeutung. Das scheint mir den sonst unerklärlichen Widerspruch zu lösen.

Man sieht, es ist das kein künstlerischer Standpunkt im höchsten Wortsinne, aber er erwies sich als eminent praktisch. Scarlatti's Nachfolger haben das Prinzip weidlich ausgenutzt; je brillanter das Figurenwerk der Koloratur-Arien, zu um so blutleereren Schemen wurden die Rezitative. Das begleitete Rezitativ hat Scarlatti zuerst in der Oper „La Rosaura" vom Jahre 1690 ca. angewendet. Schwerlich hat er Purcell's Oper gekannt, so sind beide unabhängig von einander auf denselben Gedanken gekommen.

Dass Scarlatti den Forderungen des Dramas nicht noch in anderer Weise Rechnung getragen, und insbesondere sich nicht der Ausbildung der Instrumentation angenommen hat, ist aufs tiefste zu bedauern. Seine Erfindungskraft war eine unvergleichlich grosse; durchgeht man seine Arien, so wird man über den Reichtum edelster Gedanken, die Prägnanz seiner Motive, die Schärfe der Charakteristik in der musikalischen Wiedergabe jeder menschlichen Gefühlsregung staunen. Unerschöpflich ist das Füllhorn, aus dem er von seinem Reichtum spendet. In verhältnismässig bescheidenen Grenzen gehalten erscheinen des Meisters Konzessionen an die Kehlfertigkeit der Sänger, und den Passagenflimmer um seiner selbst willen zu pflegen, ist ihm, wenigstens in seinen besten Arbeiten, kaum beigefallen.

Wird man an ihm als Musikdramatiker manches vermissen, das positiv wertvolle, das seine Kunst uns geschenkt, bleibt der höchsten Bewunderung wert. Er war Sänger wundervoller Melodieen, er war ein bedeutender Harmoniker: hier zeigte er sich Neuerungen zugetan, liebte es, unvermittelte Übergänge anzubringen und schroffe, bis dahin unbekannte Wendungen; er ging nicht in sinnlicher Klangschwelgerei auf, sondern bemühte sich überall, die Forderungen des guten musikalischen Satzbaues mit den Ansprüchen eines geläuterten Schönheitsgefühles zu vereinen.

Das Aufgeben der Schablone, die Fähigkeit, neues sagen zu können, ohne doch den Zusammenhang mit dem Alten zu verlieren — die Beckmesserei seiner Tage hat Scarlatti dies sein Können arg verdacht; der Dresdener Kapellmeister Heinichen nannte ihn extravagant und irregulär, seinen Stil unnatürlich und gewaltsam! Das Wort „Unnatur" spielt von Zeit zu Zeit immer wieder eine Rolle in der Kunstgeschichte: unnatürlich ist gewöhnlich das, was die Erbpächter des Verstandes nicht verstehen können ...

Scarlatti hat endgültig die da capo-Arie eingeführt; er wendete sie zuerst 1693 in seiner „Teodora" an. Es handelt sich hier um die Erfüllung eines rein musikalischen Postulates: der dramatischen Wahrheit entsprach die prinzipielle Anwendung der Form nicht, wenn ihr Erscheinen auch unter gewissen Umständen psychologisch und dramatisch zu erklären und zu rechtfertigen ist. Aber um derartige Fragen kümmerte sich zunächst kein Tonsetzer. Ihre Losung hiess: Musik machen; und wer wollte leugnen, dass ihnen das gelungen sei? —

Wir haben bei der bisherigen Betrachtung der italienischen Oper gesehen, dass von allem Anfang an der dem Italiener eingeborene Sinn für das an und für sich gesangliche gegen den bloss accentuierenden Deklamationston Front machte. Die Venetianer hatten durch Aufnahme volkstümlicher Melodik einen bedeutsamen Schritt vorwärts getan. Neben dieser

beanspruchte der kolorierte Gesang Interesse und Pflege in hohem Masse: Publikum und Sänger verlangten ihn gleichzeitig, und zuweilen auch, allerdings sehr selten, erwuchs er direkt aus dramatischen Forderungen.

Bisher war die Melodie noch nicht zum höchstmöglichen Grade des Ausdrucksvermögens gelangt. Indem nun die neapolitanische Schule, Scarlatti, Durante, Leo, Feo, Greco, Porpora, Jomelli, Terradeglias, Piccini, Sacchini, Traëtta, der italienisierte Deutsche Hasse u. a., die Melodie entwickelten, erfüllten sie einen an sich durchaus berechtigten Anspruch der Musik. Da aber die ausschliessliche Bevorzugung des melodischen Elementes (so vortreffliches auch in dieser Richtung geleistet wurde) eine Vernachlässigung der Forderungen des Dramas in sich schloss, so legte die neapolitanische Opernmusik den Grund, an dem eine Opernreform ansetzen konnte. Die neapolitanische Musik bedeutet als ganzes genommen den bel canto; das Interesse an einem neuen Werk ist das Interesse an dem Sänger, den das Publikum kennt, der seinerseits den Komponisten tyrannisiert und von ihm das verlangt, was den Hörer und dessen Geschmack zu befriedigen geeignet ist.

Das Drama kam bei alledem zu kurz. Ihm zu seinem Rechte zu verhelfen, ohne doch die Rechte der Musik irgendwie zu kürzen, wurde die Aufgabe Glucks.

Schluss folgt

CYRILL KISTLER

von Dr. Egon von Komorzynski-Wien.

Wer man bedenkt, dass es heute unzweifelhaft eine kräftig emporblühende „Wagnerschule" gibt, die bereits Grosses geleistet hat und nach Gebühren kräftig leisten wird, so ist es nichts anderen als ein Gebot der Gerechtigkeit, sich mit gründlichem Ernste der Ernte zu erinnern, deren dramatischen Schöpfer die Mitwelt auf seine wahren Wegen, eingeschaffenen Form nachsuchen Schule hoffen liess. Nicht der Schicksalsmann von jenem „Ernste" aber ist Cyrill Kistler, dem das nachfolgendes Zeilen gelten.

Kistler ist ein Schwabe und seine Biographie die denkbar einfachste. Am 20. Juli 1848 zu Karlsruhe geboren, besuchte er daselbst die Lehrerbildungsanstalt, bestand das Examen und übte später die Schulmeisterei einige Zeit wirklich aus. Sein frühester Kindheit zeigte er musikalischer Begabung; er soll bereits mit 14 Jahren ein vollständiger Orgelspieler gewesen sein und stieht viel später Kompositionen für genannten Instrumente geschrieben haben. Endlich konnte der junge Musiker dem inneren Trieb des Herzens nicht mehr widerstehen: 1875 ging er Basel und Paris und ging nach Berlin, wo Stockhausen und Bendix zum Musiker ausbildeten. Rheinberger, der nachmals Beherrscher der Farne; Franz Lachner, der Bruder der drei Brüder Lachner, der auch zur der Nachfolgerschaft der Klassiker berüberrage in die nachromantische Zeit, und Otto Dienker wurden seine Lehrer. Von 1882 bis 1885 wirkte Kistler dann als Lehrer am Konservatorium in Sondershausen; dann ging er nach Wiesbaden, wo er eine von ihm gegründete Musik- und Kompositionsschule leitet.

Kistler hatte sich, von achtzehnjährigen Schaen gerissen, der gediehen Kunst in der Form gewidmet zu einer Zeit, da eine der wichtigsten Epochen in der Entwicklung der dramatischen Musik bildet. Eine heute man schaut, was Wagner mit seinen Dramen geschaffen und gewirkt habe; der rote reformiert „King des Nibelungen" wurde viel besprochen, die erste Aufführung des „Parsifal" mit Spannung erwartet. Allmal wogte der Kampf zwischen den „Wagnerianern" und ihren Gegnern, die — wie

Digitized by Google

weiland die Piccinisten wider Gluck — mit Spott und Verleumdung gegen Wagners Reformen zu Felde zogen. So ist's nicht zu verwundern, dass sich Kistler — abgesehen von seiner Begabung fürs Dramatische — auch sozusagen „von aussen" zur Betätigung auf musikdramatischem Gebiet hingezogen fühlte. Das Zusammentreffen dieser Umstände hat viel dazu beigetragen, dass sich sein dramatisches Talent in so schöner Weise entfaltete.

Zwei erste Versuche im musikalischen Drama aus den Jahren 1876 bis 1878, „Alfred der Grosse" und „Lichtenstein" betitelt, hat Kistler selbst verbrannt. Bildete der Lichtenstein den Schauplatz in seiner zweiten Oper, so war ein anderes Felsennest, der Kynast, Ort der Handlung in dem Werk, mit dem Kistler zuerst vor die Öffentlichkeit trat, dem Musikdrama „Kunihild und der Brautritt auf Kynast". Er hat es in weniger als einem Vierteljahr, vom 11. November 1881 bis 2. Februar 1882, komponiert, und es wurde am 20. März 1884 in Sondershausen zum erstenmal aufgeführt. In diesem Werk, das von schwellendem, blühendem Leben erfüllt ist, steht Kistler als begeisterter Jünger Wagners und dabei doch als selbständig schaffender Künstler vor uns. Die vom Grafen Ferdinand Sporck in prächtigen Wagnerschen Stabreimen verfasste Dichtung behandelt den Stoff von Kynasts Herrin, Kunihild, die durch einen alten Zauber dem Teufel verfallen ist und nur durch einen Ritter auf weissem Ross, dem der Brautritt um den Burgwall gelingt, erlöst werden kann. Die Handlung erinnert in Stoff und Stimmung an Tannhäuser und Lohengrin; an ersteren im Titel und in dem sie belebenden halb-religiösen Geist, an letzteren durch den Grundgedanken, dass sich männliches Rittertum und süsse Frauenliebe nicht angehören können, weil ein unbarmherziges Schicksal trennend zwischen sie tritt. Dem entspricht denn auch teilweise die Musik, die trotz ihres dramatischen Charakters doch viel des Weichen, Lyrischen enthält. Vieles in ihr erinnert an den Lohengrin: manches ziemlich stark, wie die 5. Scene des 3. Akts oder das „Motiv der Hoffnung", besonders die zahlreichen Trompetensignale, die heerrufermässigen Partieen des Vogts und die Beteiligung des Chors an der Handlung — ich meine damit namentlich die zweimalige erwartungsvolle Spannung im 1. und im 3. Akt, wo das Volk den Umritt um die Burg beobachtet.*) Echt im Sinne Wagners gelungen ist die Charakteristik der einzelnen Personen durch eigenartige, glücklich miteinander verknüpfte Leitmotive. Ein zweiter Wagnerscher Punkt ist die Meisterschaft Kistlers im „Vorspiel an sich". Hierher gehört, abgesehen von dem bloss

*) Hier ist die Verwandtschaft mit der zweimaligen Ankunft des Schwans im „Lohengrin" viel grösser als mit der Wanderung im „Parsifal", auf die Seidl „Wagneriana" III. 77 hinweist.

48 Takte umfassenden Vorspiel — das nur eine Stimmungs-Vorbereitung ist, wie die Vorspiele zu „Siegfried" und „Götterdämmerung" — ganz besonders das Vorspiel zum 3. Akt, das in seiner jetzigen Gestalt alle wichtigen Leitmotive des Ganzen in einem wundervollen Aufbau vereinigt. Die Musik selbst besitzt durchaus Wagnersche Vorzüge: sie ist rhythmisch sehr bedeutend; Harmonik und Modulation sind originell, mitunter verblüffend; die Melodie tritt aber keineswegs zurück: sie feiert in den in „Tristan"farben erschimmernden Liebesscenen im 2. Akt wahre Triumphe. Die Instrumentation ist Kistlers stärkste Seite; er ist auch hierin ein Jünger Wagners. Er ist im Orchester zuhause; die seltsamsten und doch dabei so natürlichen Klangmischungen, nach denen andere mühsam suchen, ergeben sich ihm von selbst. Besonders die Holzbläser und die Hörner, die Weber aus ihrer Sklaverei befreit und die Wagner so wundersam ausgebildet hatte, sind seine Lieblinge; ebenso auch das Violoncell, das er so seelenvoll singen lässt. Er bringt infolgedessen Tonmalereien zustande, die uns unwiderstehlich packen, wie die Darstellung des Rittes oder die Nachtgemälde im 1. und 2. Akt. Mit der Beherrschung des Blechs ist ihm die Fähigkeit zu schönen, wirksamen Steigerungen gegeben; damit verbindet sich eine Vorliebe für markige, langhallende Melodieen. In der „Kunihild" ist auch der Wagner seit dem „Rienzi" eigene Ausdruck ritterlichen Wesens prächtig verwertet; diese Musik voll Adel und Glanz spiegelt Rittertum und Burgenherrlichkeit täuschend wieder. — Und doch zeigt die „Kunihild" noch etwas Wichtiges: Kistler war bei aller Abhängigkeit von Wagner, die in diesem Erstlingswerk mitunter allzu gross ist, kein sklavischer Gefolgsmann Wagners geworden; etwas Einfaches, Volkstümliches war ihm eigen; so manche Wendung in der Musik, manche Verwertung des Chors erinnerte an die Wolfsschlucht, an Agathens und Ännchens Zwiesprachen, an die Geisterwelt des „Hans Heiling" — an die alte „romantische Oper", die ja Wagners Grundlage gewesen war. Darum erschien „Kunihild" Tappert als „eine glückliche Verbindung der älteren mit der neueren Richtung". Fast einmütig aber prophezeite die Kritik dem Künstler eine glänzende Zukunft.

Kistler bewährte diese Hoffnungen durch sein dreiaktiges Musikdrama „Baldurs Tod", das er 1888—1890 komponiert hat. Hier ist er von den Helden zu den Göttern aufgestiegen; wie über „Kunihild" „Lohengrin", stehen über „Baldur" „Rheingold" und „Götterdämmerung". Auch der inzwischen erschienene „Parsifal" goss seinen weihevollen Glanz und sein frommes Licht über Kistlers Drama aus, dessen von Freiherrn v. Sohlern gedichteter Text grosse sprachliche Schönheit besitzt. Mit wenigen Worten sei die Handlung erzählt: Der Lichtgott Baldur hat sich mit der Irdischen Nana in Liebe verbunden; Loki, der Götterhasser, verrät dies den Göttern;

Digitized by Google

Odin beruft Baldur zur Rechtfertigung vor den Rat der Götter, lässt sich aber von ihm besänftigen. Es folgt ein fröhliches Speerwerfen und dabei leitet Loki den Speer von Baldurs blindem Bruder Hödur fehl, so dass Baldur tödlich getroffen wird. Es wird dunkel; sterbend prophezeit Baldur der Götter Untergang und den Sieg des einzigen allbarmherzigen Gottes. Er und die aus Sehnsucht gestorbene Nana werden auf einen Holzstoss gelegt. Odin bleibt allein und schaut, was Baldur sterbend gesehen: ein Gotteshaus mit dem Bild Christi, vor dem die Menschen anbetend niedersinken. Von oben ertönt's: „Ehre sei Gott in der Höhe und Frieden den Menschen auf Erden". Kistler hat in diesem seinem Meisterwerk in Erfindung, Steigerung, Modulation und Instrumentation wahrhaft Grosses geleistet. Ein Weihelied ist das Werk, ganz erfüllt vom Geist des „Parsifal". Hier wandelt er völlig auf Wagners Bahnen. Seine Fähigkeit, die idealste Poesie in Musik zu wandeln, erreicht hier ihren Höhepunkt in der Schilderung der Liebe des Gottes zur Erdenmaid und der väterlichen Sorge Odins um den Lichtgott, in dem herrlichen Gemälde des blüten- und lichtvollen Frühlings, in der ergreifenden, jenseits der Möglichkeit zu weinen stehenden Trauermusik. Seine Fähigkeit, die Majestät göttlichen Wesens zum Ausdruck zu bringen, ist gross: Odins Pflanzensegen, die Versammlung der Götter, Baldurs begeisterter Preis der Liebe sind Beweise dafür; und wie durchschauernd göttlich ist der musikalische Ausdruck an Stellen wie „Die Götter sind fröhlich" oder wie Odin weint und sagt: „Heilig ist der Schmerz!" Können wir somit sagen, der Geist der Edda umgibt diese Göttermusik, so ist das Christentum in seinem Gegensatz zum Germanentum wohl nie gleich glücklich geschildert worden. Dieser Gegensatz, der auch das Programm des Vorspiels bildet, kommt mit packender Wucht am Schluss zum Ausdruck, wo unter Glockengeläute in immer mächtigerer Steigerung die Herrlichkeit des Christengottes sich aufbaut, gefolgt vom rührenden a cappella-Chor: „Ehre sei Gott!" — Die Kunst der Instrumentation in „Baldurs Tod" weist gegenüber der „Kuhihild" noch einen Fortschritt auf. Die schon erwähnte Vorliebe Kistlers für breite, hallende Melodieen, die vom Blech getragen und gesteigert werden können, ist hier zu einer Grundeigenschaft geworden. Das „Benedicamus" der katholischen Liturgie und der als Cantus firmus verwertete Choral „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" durchziehen als wichtigste Motive diese Musik, die, wie auf Felsenfundament erbaut, sich leuchtend und prangend emportürmt zu wolkigen Höhen.

Neben diesen kraftvollen Werken hat Kistler aber auch einige reizende volkstümliche Dramen geschaffen. Zwischen Kunihild und Baldur, 1886 auf 1887, fällt die Komposition der Komödie „Eulenspiegel." Eine lustige Posse Kotzebues ist da nicht bloss mit Musik versehen, sondern durch

Musik verfeinert, erleuchtet worden. Die einfache, im Rahmen der Kleinstädterei dargestellte Geschichte, wie zwei Verliebte den auf sein Mündel lüsternen alten Vormund prellen, erhält eine prächtige Vertiefung durch Kistlers Musik. All sein Können stellt er hier in den Dienst des Humors, und die zahlreichen geistreichen Einfälle, die köstliche Harmonik und Instrumentation bringen in ihrer Gesamtheit einen wunderhübschen und nachhaltigen Eindruck hervor. So ist die alltägliche, hart an Langweiligkeit grenzende Handlung Kotzebues zu einem lebensvollen, erfrischenden Werk geworden, dem man den ihm unstreitig gebührenden Platz in der Geschichte der deutschen komischen Oper seinerzeit gewiss anweisen wird.

Derselbe herzerquickende Humor und dieselbe einfache Poesie erfüllen auch das 1900 entstandene musikalische Bühnenidyll „Im Honigmond." Seine Handlung ist sehr einfach: ein junges Ehepaar schwelgt morgens in Zärtlichkeiten, beginnt dann eine Neckerei, aus der endlich Ernst wird; — nach verschiedenen Phasen des Zornes und des Trotzes versöhnt man sich schliesslich. Der Hauptteil der Handlung ist pantomimisch und findet in der Musik seinen steten Ausdruck. Diese Musik spricht geradezu, sie steht auf der Höhe der Ausdrucksfähigkeit und bietet so einen Ersatz für die Dürftigkeit der Handlung; dabei jagen sich in ihr kleine und grosse melodische Einfälle, Orchestereffekte u. a. m. in solcher Masse, dass die Fülle dessen, was der Komponist bieten kann, den Hörer beinahe blendet. Der Reichtum an Melodieen, die Grazie, Schalkhaftigkeit und Innigkeit dieses Werkchens ist ohne Gleichen; dabei hält es sich von allem Trivialen weit entfernt und die Tänze sind von grosser Schönheit. In dem Menuett (Kl.-Ausz. S. 4—7) ist der Geist dieses Tanzes verblüffend getroffen.

Gleichfalls in das Jahr 1900 fällt dann Kistlers erster Versuch im Märchenhaften: das Bühnenfestspiel „Arm Elselein" (aufgeführt in Schwerin am 2. März 1902). Ich kann dabei auf eine der schönsten Eigenschaften Kistlers zu sprechen kommen, nämlich den ausgeprägten deutschen Charakter seiner Kunst. Das Werk behandelt die Geschichte von dem armen Mädchen mit den Schwefelhölzern „frei nach Andersen", aber die Handlung ist ganz von dem rührenden Gedicht Rückerts „Des fremden Kindes heiliger Christ" beeinflusst. Andersens Kind hat Eltern, von denen es geprügelt wird, es erfriert am Sylvesterabend, es sehnt sich nach Gänsebraten und erblickt im Tod die freundliche Grossmutter — wie schön dagegen das elternlose Kind bei Rückert und Kistler, das von der Weihnachtsfreude ausgeschlossen, sterbend die Herrlichkeit des Himmels erblickt! Kistlers Werk, das — ausschliesslich Pantomime — der Musik alles auszudrücken überlässt, führt uns den Platz vor dem Dom einer grossen Stadt vor. Elselein, von niemand beachtet, gedrängt und gestossen,

kriecht in einen Winkel und brennt dreimal von seinen Hölzchen an. Drei Traumbilder erscheinen. Zuerst ein Friedhof: Elseleins Mutter steigt aus dem Grab und tröstet das Kind. Dann ein festlich erleuchteter Saal mit einem Christbaum und den herrlichsten Spielsachen, die alle Elselein gehören. Endlich der Himmel, aus dem von Engeln umgeben die Himmelskönigin herniedersteigt, um Elselein hinaufzuführen. Das Kind ist erfroren, Kirchgänger finden es unterm Schnee. Da beginnt im Dome die Mette unter Gesang und festlichem Ton von Orgel und Glocken. Man ersieht hieraus schon, was Kistler aus dieser Handlung machen konnte: einerseits das Leid und die Wonne des sterbenden Kindes, andrerseits die Herrlichkeit Gottes und die feierliche Weihnachtsstimmung. Wirklich überbietet die Musik nahezu die früheren Werke. Wieder sind zahlreiche Kirchen- und Volksmelodieen in das symphonische Gewebe mit einbezogen, der Schluss mit dem aus der Kirche dringenden „Gloria in exelsis Deo" ist sehr stimmungsvoll. Dazu kommen pastoral gefärbte Stellen, ein Totentanz, ein ganzer Ball der Puppen und so manches andere. Steigerung und Instrumentation sind äusserst kunstreich.

„Arm Elselein" erbringt den Beweis dafür, dass Kistler ein vortrefflicher Symphoniker ist. Man führe dieses Werk nur einmal ohne scenische Darstellung im Konzertsaal auf; — man wird staunen über die prächtige fünfsätzige symphonische Dichtung.

Im März 1902 beendigte Kistler seine Anfang 1901 begonnene Volksoper „Röslein im Hag." Der Text dieses Werkes (von Th. A. Kolbe) schliesst sich leider allzusehr an die „Meistersinger" an. Man höre: Ein Spielmann, des Herrendiensts müde, entflieht dem Herzog und muss Schmiedegeselle werden. Der Schmied, ein rechter Rüpel, ist in Röschen verliebt, die geschworen hat, wer es verstünde, sie durch ein Lied zu rühren, solle ihr Mann werden. Der Schmied lässt nun den Gesellen singen und gibt sich für den Sänger aus; Röschen muss ihn, dem Wort getreu, nehmen. Da aber des Herzogs Häscher den Sänger für den Flüchtling halten, wird der Schmied verhaftet. Der Herzog merkt bald den Trug und befiehlt dem Schmied, das Lied zu wiederholen. Der kann's aber nicht; es meldet sich der rechte Sänger, dem der Herzog verzeiht und der nun Röschen heiratet. — Kistler ist auch hier Wagnerjünger, aber er hat diesmal seiner Liebe zum Volksmässigen völlig freien Lauf gelassen. Sein Werk, von ihm selbst „Oper" genannt, möcht' ich einer Brücke vergleichen, die den Freischütz mit den Meistersingern verbindet. Die Schilderung der mittelalterlichen Kleinstadt, des Schmiedehandwerks, besonders aber der Frühlingspracht und der sommerlichen Mondnacht gemahnen an Wagner; die anmutigen Volksscenen, die herrlichen Chöre der Mädchen und der Schmiedegesellen und der prächtige Hochzeitschor

Digitized by Google

zum Schluss lassen Weber wieder aufleben. Das seelenvolle Werbelied Franks und sein lebendiges Frühlingslied im 1. Akt, ferner die anmutige Zwiesprache Franks und Roses im 2. Akt und das prächtige Vorspiel zum 3. Akt möcht' ich als die besten Stücke der Oper bezeichnen. Alles in diesem Werk ist melodiös und sangbar, die Melodieen haben den süssen, halb wehmütigen Charakter des Volkslieds — wieder etwas Weberisches. Auch das Vorspiel ist Weberisch: die Hauptmelodieen der Oper sind zu einem bunten, klingenden Strauss vereinigt worden. Die Instrumentation ist auch hier von Fülle und Wohllaut. Der holde Klang der Hörner und die unschuldigen Stimmen von Clarinette, Oboe und Flöte durchziehen das Werk, das Fagott ist wirkungsvoll karrikierend gebraucht, das Blech mit Meisterschaft verwendet.

Auch sonst ist Kistler nicht müssig gewesen. Zahlreiche Klavier-, Orgel- und Harmoniumkompositionen geben Zeugnis von seinem Können und seinem rastlosen Fleiss. Namentlich sei auf seine stimmungsvollen Kompositionen für Harmonium hingewiesen, wie etwa: kleine Suite op. 61, Gebet op. 59 No. 3, Morgenandacht op. 61, No. 2, Albumblatt op. 32, und die prächtigen 3 Phantasieen op. 119. Zwei ergreifende Trauermusiken hat er Bülow (op. 64) und Wagner (op. 60) geweiht; erstere ein zartes Schwanenlied, letztere ein prachtvoller Marsch von grossem Wert und mit wirksamer Verwertung eines Motivs aus „Parsifal." Erhabenen Flug nimmt sein Geist in der symphonischen Tondichtung für Violine, Harmonium und Klavier „Nirwana" (op. 92). Überall findet sich eine originelle Harmonisierung, eine echt poetische Stimmung. Als Liederkomponist zeichnet er sich durch die Gabe aus, echt volkstümliche kräftige Weisen gleichsam zu improvisieren, die alles Zeug dazu haben, ins Herz des Volkes eindringen zu können. Das beste Beispiel hierfür ist ausser den „Zwei Moselliedern" (op. 109) sein „Lied der Deutschen in Österreich" (Text von Reinhold Fuchs), das Anfang der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts komponiert wurde und unter den Deutsch-Österreichern, obwohl vielfach behördlich verboten, täglich weitere Verbreitung gewinnt. Hier möchte ich auch den trefflichen Festmarsch „Deutscher Treueschwur" anschliessen, der sich gleichfalls durch seinen hinreissenden Schwung auszeichnet.

Erwähnen wir noch, dass Kistler auch eine in 2. Auflage vorliegende Harmonielehre geschrieben hat, die in gelungener Weise Wagners Errungenschaften als Grundlage benutzt, so haben wir — freilich nur in knappem Umriss — alle Gebiete von Kistlers Tätigkeit besprochen.

Seine Kunst ist bescheiden wie er selbst. Sie verschmäht es, aufdringlich und lärmend zu sein. Und dabei hat er hörenswerte Grundsätze. In einem kleinen fränkischen Blättchen von 1897 entdeckte ich die folgenden Aussprüche Kistlers: „Kein grosser, wahrer Künstler kann den Um-

gang mit der Natur entbehren." — „Alle Kunst besteht darin, dass der Mensch das in der Natur Erschaute in Farben, in Worte und Töne umsetzt." — Die Kunst gehört dem Gesamtvolke; daher muss sie so beschaffen sein, dass sie allgemeines Interesse erregt und von der Allgemeinheit verstanden und genossen werden kann." Und er wird mir nicht böse sein, wenn ich die folgende Stelle aus einem an mich gerichteten Brief von ihm veröffentliche: „Ich fusse auf Weber, Marschner, Franz Lachner und Wagner. Besonders ist es der total verkannte Lachner, dem ich treu anhänge. Der modernen ‚Kunst' stehe ich zwar nicht feindselig, aber auch nicht begeistert gegenüber. Ich bin von jeher nur ein Volksmusikant gewesen!"

Natur, Volkskunst, Heimatskunst — das sind so die Schlagwörter unserer Zeit. Und Paul Marsops ernst mahnender Ruf: „Gebt den Lebenden die Bühne!" hat hundertfachen begeisterten Widerhall gefunden. Dass einem Musikdramatiker wie Kistler die deutschen Bühnen, die Auber und Adam, Rossini und Donizetti noch immer so gastfreundlich behandeln und sich von allem möglichen Schund garnicht trennen können, nicht länger verschlossen bleiben möchten, ist dringend zu wünschen!

CLAVIRISTICA

von Rudolf M. Breithaupt-Berlin

Der Begriff der modernen Klaviertechnik und ihrer Unterlagen ist noch immer ein schwiger. Die Verteilung derjenigen technischen Prinzipien, die eine rasche und der Vollendung sich nähernde Entwicklung der Hand verbürgen, ist etwa der Lehrschule Pruris, Willkürsicher Aperçus und Rubinsteins Aphorismen, trotz der ungeheuren Anzahl theoretischer und praktischer Werke eine schwere und bisslichlich des Resultes grossenteils verschwommene. Wer möglichst viel Fingerübungen, Skalen, Oktaven . . . täglich studiert, glaubt auch heute, der Technik Genüge geleistet zu haben. Man vermeint unter „Technik" nichts weiter als den täglichen Turnusch beziehentlich, den Zweckes der pianistischen Hand meist sehr wenig dienlichen Übungen, sie bestehen Quart von Etüden und anderen Capriolen, alle möglichen und unmöglichen exemplarischen Verwendungen von Fingern und Händen, — kurz eine so ein dürftige Vorstellungsfähigkeit der Mechanik ausmachenden Anhäufungen verbreitete Meinung der Finger und Hände, die sich nur unter grosser Aufopferung von Zeit und Gesundheit überwinden.

Die ungeheure Verschiedenheit vieler Hände, ihre individuelle Verwirrtheiten, ihnen beziehentlich Sichdrehen im ein- und denselben Sinn, das unentwickelt Bleiben und Gelähmtsein, das in unserm grossen Kreise unsere zur ungeheuren Landplage geworden, die ihre Kluft zwischen Künstler- und Pfuschergemeinde viel mit dieses Schlechen Begriff vertieft-stiften. Es liegt dies teils an unserer handlichen Unterrichtsweise, die sich auf die Abhaltung der gefürchteten und unerspürbaren Klavierstunde beschränkt, oder an einer Pädagogik, die auch immer für Hand in der Bedingung von Etüden und Studienwerken und in der neuen Herausgabe von Klavierbüchern und anderen Meinem des Klaviers sucht, teils an der Verschuldigung der mittelalten Prinzipien seitens der Virtuosenmacht. Gerade die Unberechtigen schreiben, und die Berufenen schweigen. Virtuosen- und Pädagogenton sind verschiedene Begriffe, die sich niemals miteinander und sich nur in wenigen Fällen vereine finden. Die zweiberufene Künstler selbst sich jedoch ihrer „künstlichen Kunst" kaum

Digitized by Google

bewusst werden und mehr wie bisher alle Erfahrungen und Ideen sammeln und darstellen, die sich ihnen im Laufe ihrer grossen Praxis aufgedrängt haben, um die Gründe aller technischen Formen deutlich erkennen zu lassen. Nur so, wenn der Virtuose mit dem Pädagogen Hand in Hand geht, wie es bei Bülow der Fall war, kann ein befriedigendes Resultat erwartet werden. Man wird mir einwenden, dass wir ja recht gute Pianisten besitzen und jährlich neues und gutes Material produzieren, dass also die alten Systeme genügten, weil sie sich bewährten u. s. w. Das ist nicht richtig; denn einmal steht die Produktion guter Klavierkünstler in gar keinem Verhältnis zu der enormen Anzahl derer, die sich berufen fühlen und häufig auch berufen sind, und zum anderen sind die meisten kaum auf das Konto einer eigenen pädagogischen Richtung oder irgend eines besonderen Systems zu setzen. Unsere grossen Künstler sind fast alle ohne Ausnahme Naturalisten, Instinktspieler, die nur der Anregung bedürfen, um dann allein fertig zu werden. Und diese bilden wieder einen erschreckend kleinen Bruchteil aller deren, die da um die Palme des Erfolges kämpfen. Auf einige 20 000 Schüler, die jährlich unsere Musikinstitute besuchen, und von denen sicher $^1/_5$ -- $^1/_3$ Pianisten sind, kommt ungefähr alle 5 bis 10 Jahre ein guter Klavierspieler. Auf diese kommt dann alle 50 Jahre vielleicht ein Genie. Das sind Tatsachen.

Ich sage das nicht, um der Pädagogie, die teilweise Hervorragendes leistet, irgend welchen Vorwurf zu machen, — das Genie hängt bekanntlich von anderen Bedingungen als Ratschlägen und Ermahnungen ab, — sondern ich sage das, um diejenigen zu warnen, die durch falsche Begriffe und Vorstellungen vom Wesen der Technik einerseits und durch die starre Betonung des rein technischen Prinzips andererseits glauben, grosse Künstler zu werden. Den scharfen Spürsinn für den richtigen Weg haben immer nur wenige, und von diesen befinden sich die wenigsten in denjenigen Genie- und Sozialverhältnissen, die ihnen den Luxus der Klavierkunst erlauben. Die Irrenden aber aufzuklären und auf einen gesunden Weg zu lenken, heisst sie selbst und die Menschheit befreien!

Die folgenden Grundsätze hat ein gesunder künstlerischer Naturalismus längst durchgeführt. Sie wollen keineswegs eine theoretische Darstellung dieser Praxis versuchen, sondern sich auf die Begründung der wichtigsten technischen Grundlagen beschränken. Das „Was" soll zurücktreten, und das „Wie" in den Vordergrund gerückt werden. Den Begriff der Technik klar begrenzen, die gesamten technischen Studien auf ein Minimum beschränken, die Technik als ein *Mittel* zur künstlerischen Entfaltung der Persönlichkeit in das rechte Licht zu setzen, heisst das künstlerische, das individuelle Moment fördern.

Dass das Bedürfnis eines grundlegenden klavieristischen Werkes

besteht, dass man auch auf dem Gebiete der Klavierkunst wie in der Gesangskunst auf das Einfache und Natürliche zurückgreift und mehr und mehr zu der Überzeugung kommt, dass es mit Methoden nicht weiter geht, dafür sprechen manche deutlichen Beweise. Auch von berufener Seite wird endlich in diesen, für viele Existenzen so ausserordentlich wichtigen Fragen die Feder ergriffen. (Vgl. die vorzügl. Studien Busonis, seine von technisch-klavieristischem Standpunkte aus aussergewöhnlichen Ausgaben von Bach's Inventionen und „Wohltemperiertem Klavier." Vergl. auch die interessanten Studien Godowskis über Chopins Etüden.) So haben wir in jüngster Zeit einen grossen Fortschritt aufzuweisen, und ich werde nicht versäumen, über drei der modernsten Werke: „Die Hand des Pianisten" von Marie Unschuld von Melasfeld; „Der Anschlag", neues Klavierstudium auf physiologischer Grundlage, von Marie Jaell-Paris; beide bei Breitkopf & Härtel 1901; und Malwine Brée: „Die Grundlage der Methode Leschetizky" (Schott-Mainz) im Verlaufe der Abhandlung mich zu verbreiten, zumal sie eine sehr verschiedene, teils ungerechte und unverständige Beurteilung erfahren haben. Trotzdem bleibt noch viel zu tun übrig. Zwar beginnen die Köpfe über den Unwert der Methoden allmählich heller zu werden, aber eine durchgreifende Reform steht noch aus. Eine Methode à la Liszt, Taussig oder Bülow, eine Rubinsteinsche Schule u. s. w. hat es nie gegeben. Eine Methode im objektiven, allein selig machenden Sinne ist auch hier undenkbar. Studien und Erfahrungen, die ganze Summe von zu verwertenden und oft nicht zu unterschätzenden Kenntnissen geben nur den Boden ab, auf dem die frei sich entwickelnde Pflanze gedeihen soll. Jeder Mensch ist vom andern verschieden, hat ein anderes Empfinden, andere Finger und Hände. Nur eine „Methode", wenn ich so sagen darf, hat eine Berechtigung, das ist jede „Individualmethode", und diese setzt einen Künstler voraus. Jede wahre Pädagogie ist eine Kunst, und nur derjenige, der für jeden Einzelfall konstruktiv verfährt, der jedem Schüler seine aus seiner eignen Individualität sich ergebende „Methode" auf den Leib zuschneidet, der immer mit dem blühenden Leben arbeitet und nicht müde wird, mit und für das Individuum zu schaffen, den Schüler aus sich selbst zu entwickeln, hat Anspruch auf Anerkennung und Bedeutung als Lehrer, Meister und Künstler. Ein solcher kennt keine „Methode" im gemeinen Sinne, sondern nur ein Arbeiten, ein Ringen mit dem sprödesten Stoff, ein Sichquälen mit dem Menschen, seinem Charakter und Verhältnissen, — ein Schaffen. Jeder Klavierspieler hat seine eigne Technik; die Technik ist individuell. Nur hinsichtlich der geschichtlichen Entwickelung der Technik, die aufs engste mit der Veränderung und Durchbildung des Instrumentenbaues zusammenhängt, darf man von Schulen sprechen.

Wie der Bau unserer heutigen Klaviere überhaupt die gesamte Technik bedingt,

Digitized by Google

so hat sich aus der Verschiedenheit der Bauart, der Konstruktion von Rasten, Lyra, Resonanzboden, Mechanik u. s. w. mit ihren Verbesserungen und Verfeinerungen im Einzelnen wie im Ganzen auch eine Verschiedenheit der Schulen und Methoden herausgebildet. Man kann hinsichtlich des Instrumentenbaues also von einer französischen und deutschen Schule sprechen. Während Érard-Paris und seine Schwestersysteme eine ausgezeichnete, exakte Mechanik arbeiten, eine vollendete Ausgeglichenheit der Register und einen klingenden Diskant besitzen und mit der leichten und flüssigen Spielart (guten Repetitionsmechanik) dem Sinne der Franzosen für Eleganz und Bravour entgegenkommen, bevorzugt der Deutsche, seiner Neigung zum Harmonischen gemäss, den voluminösen Bass, den Tieffall und die grossen Tangenten deutscher Fabrikate (cf. Blüthner). Die Bauarten ergeben Spielarten! In diesem Sinne ist auch die Mozartsche und Beethovensche Technik von der Lisztschen verschieden, da letztere sich schon auf der Erfindung der Repetitionsmechanik von Érard 1825 aufbauen konnte. Vergl. hierzu Bülows Studien in den Anmerkungen seiner Beethoven-Ausgabe bei Cotta.

Was man sonst landläufig unter Methoden versteht, ist häufig der Verderb für viele Talente. Jeder solchen subjektiven Methode haftet etwas Starres an. Sie zwingt zur Unfreiheit, hemmt das Individuum in der eigenen Entfaltung und vernichtet oft das Beste: das künstlerisch Eigene, die Selbständigkeit. Dass wir so viele Techniker und so wenig Künstler haben, ist mit auf das Konto der Methoden zu setzen. Ich wüsste auch nichts auf der Welt, womit noch heute soviel Unfug getrieben wird, als mit Gesang- und Klaviermethoden. Das Einfache, Natürliche wird übersehen, und das Geheimnisvolle, Komplizierte, Ausgeklügelte gelehrt. Die gesamte Klaviertechnik beruht aber — als auf dem Fundament jedes künstlerischen Spieles — auf einer einfachen natürlichen Bewegung, die ihrerseits die Beobachtung bestimmter psycho-physiologischen Gesetze vorausetzt. Eine natürliche Methode besteht also in der richtigen Anwendung dieser gegebenen physiologischen Grundlagen und richtigen Entwickelung der Individualität nach dieser Seite hin. Also freie natürliche Schulung von Fingern und Händen unter Wahrung und Entwickelung jeder persönlichen Eigenheit. „Lerne deine Werkzeuge gebrauchen, und du wirst spielen," sollte man an den Anfang jeder Pädagogik stellen. Nach Massgabe gewisser objektiven Grundsätze kriechen, gehen, laufen und auf dem Instrument herumspringen lehren und lernen, das ist das einzige allein seligmachende Prinzip. Mit Kniffen, Tricks, geheimnisvollen Übungen, Verrenkungen, Zerrrungen, Straffungen, Turnübungen und sonstigen Allüren hat noch keiner die Kunst des Klavierspieles erlernt ... Jede Technik beruht:

1. auf dem Bau des Instrumentes,
2. auf dem organischen — anatomischen — Bau von Fingern und Händen,
3. auf dem technischen Empfinden und
4. — im letzten und höchsten Sinne — auf dem künstlerischen Vermögen: Geschicklichkeit, Ausdrucksfähigkeit und Gestaltungskraft ...

Hierin irren fast alle unsere Studienwerke. Eine Kritik der bestehenden Studien von Czerny, Clementi, bis hinauf zu Plaidy, Schmitt, Merkel, Köhler, Kullak, Taussig, Villoing, Beringer u. s. w. . . . würde zu keinem postiven Resultat führen. Alle geben nur das „Was", niemals oder nur selten das „Wie". Sie irren alle in dem Glauben, Millionen von Übungen könnten eine Technik schaffen, und sie übersehen, dass der richtige Gebrauch von Armen, Händen, Fingern, also korrekte Bewegungen, genügen, um Tausende und Abertausende von Übungen spielend zu bewältigen. An der reichhaltigen Materie, an dem oft vollendeten Inhalt all der Studien ist nicht zu rütteln, wohl aber der Vorwurf zu erheben, dass nur wenige dem Schüler einen Begriff oder eine klare Vorstellung von einer leichten und natürlichen Ausführung dieser oder jener Übung ermöglichen. Solange man den Schwerpunkt auf den abstrakten Inhalt legt, den Erfolg in neuen, mehr oder weniger komplizierten Übungen und raffinierten Kombinationen sieht, und die Ausführung, das „Wie" vernachlässigt, ist es unmöglich, ein freies rhythmisch-vollendetes Spiel aufzubauen und die Technik nur als ein Mittel zu künstlerich-schönen Zwecken auszugestalten.

Auch Th. Wiemeyer („Schule der Finger-Technik", nach neuen Prinzipien, Leipzig, Schuberth) irrt, wenn er aus der Anzahl der Bewegungen und der grösseren oder geringeren Berücksichtigung der einzelnen Finger in den bisherigen Werken den Schluss zieht, dass eine Ausgleichung der Bewegungszahlen aller Finger einen Vorteil bedeute. Die Vernachlässigung des vierten und fünften Fingers — er fand bei einer hundertmaligen Wiederholung von 75 Übungen 30000 Bewegungen für den dritten Finger und 12400 für den fünften Finger, mithin eine Differenz von 17600 zum Nachteil des kleinen Fingers — zu eliminieren, ist zweifellos verdienstlich, — aber auch seine vorzüglichen Übungen vermögen es an sich nicht, irgendwelche günstigen Resultate hervorzurufen. Der vierte und fünfte Finger sind anatomisch schwach und bleiben schwach. Keine Übung der Welt kann sie im Verhältnis der übrigen Finger stärken und nur später zu erwähnende Hilfsmittel (sogenannte Stützpunkte) können dem Übelstand abhelfen.

Auf Einzelheiten aller technischen Studienwerke näher einzugehen, ist unmöglich und auch nicht der Zweck dieser Arbeit. Im wesentlichen tragen sie alle dieselben Züge, und es genügt, auf die Kernfragen hinzuweisen. Nur die verdienstvolle Arbeit Germers: „Wie spielt man Klavier", vergl. auch „Wie studiert man Klavier-Technik" (Gebr. Hug) sei erwähnt, da sie wenigstens auf die Funktionen eingeht und genaue, wenn auch etwas doktrinäre Erklärungen gibt, sowie die obengenannten letzten Erscheinungen: „Die Hand des Pianisten" von Melasfeld, „Der Anschlag" von Jaëll und die Darstellung von Leschetizkys Methode von Frau Dr. Brée*). Das Jaëllsche

*) Nicht zu vergessen Riemanns Studien und die jüngste „Klavierschule" von Karl Klindworth (B. Schotts Söhne), die zum erstenmale legere Fingerstellungen und -Bewegungen betont und sich auch sonst bedeutsam von den bisherigen Schablonenschulen abhebt.

Werk ist abgesehen von einem grossen Fehler in der Darstellung geradezu grundlegend und daher in der Reform des Klavierspieles von grosser Zukunft. Ich empfehle es jedem, da es das einzige ist, das sich auf wahrhaft moderner Grundlage aufbaut. Es ist zwar selbst für den Kenner etwas schwer und theoretisch geschrieben, aber trotz dieses Umstandes für jeden Spieler von Bedeutung unentbehrlich.

Indem ich die äusseren Voraussetzungen der Technik: Haltung von Fingern, Händen, Körper u. s. w. . . ., sowie die Technik im eigentlichen Sinne, worüber meist Gutes und Richtiges gesagt ist, übergehe, möchte ich den Kern der Sache und das, was an ihr objektiv ist, doch anschneiden, um weitere Kreise dadurch anzuregen. Die Technik ist psycho-physiologischer Natur, keine Akrobatik im Sinne Germers, auch keine Muskelsache im Sinne vieler modernen Pädagogen, vergl. Jaëlls Kritik von der übermässigen Dauer der Kraftanstrengung pag. 7. Wenn man einsehen würde, wie wenig Kräfte zum Klavierspielen gehören, wie alle übermässige physische Arbeit, alle jene wahnsinnigen und exaltierten Anstrengungen nicht nur nichts nützen, sondern schaden, und das blanke, geistlose, nicht konzentrierte stundenlange Üben vollständig wertlos bleibt, so wäre wirklich viel getan.

Die Technik ist einmal psychischer Natur, soweit das Vorstellungszentrum in Frage kommt, und zum andern physiologischer Natur, soweit es sich um die Tastempfindungen, die Bewegungsfunktionen (Motorium) und andere Dinge handelt.

Die Voraussetzungen jeder Technik sind:

1. Das technische Empfinden. Die Technik ist Sache der Fingerspitzennerven und bestimmter im Unterarm auslaufenden Nervenfasern. Je grösser und fleischiger der kleine Ballen des Nagelgliedes, die Fingerpolster, je mehr Blut u. s. w., um so grösser der Nervenreiz. Die Technik ist also im Kern Empfindungssache und daher im höchsten Sinne angeboren. Es lassen sich aber die rein technischen Empfindungen systematisch ausbilden und vervollkommnen. Voraussetzung hierzu ist, dass man jeden Schüler anleitet, sich genau zu beobachten und jede Empfindung zu notieren und mitzuteilen. Erst wenn er die rechte Empfindung hat und eine strenge Angliederung des Tastapparates an die Taste ermöglichen kann, cf. Jaell über Lokalisation des Anschlags u. s. w., und diese Empfindung klar zum Ausdruck zu bringen vermag, ist er auf dem Wege einer gesunden Technik. Ich meine hier natürlich nicht das psychische Empfinden sondern stets die physiologische Empfindung. Zum technischen Empfinden gehören, abgesehen von den Tastempfindungen im engeren Sinne, die Empfindung der Lockerung von Körper, Händen und Fingern, das Gefühl des richtigen Sitzes, das Empfinden des gelösten Oberarmes, des freien Ellenbogens, des lockeren Handgelenkes und leichter elastischen Finger, vor allem aber das Gefühl für Schwere und Gewicht der einzelnen Massen. Das Gewichtsmoment ist eines der bedeutendsten des ganzen Klavierspieles überhaupt. Die meisten Schüler leiden wie bekanntlich fast alle Menschen an angezogenen Schultern, vollkommen steifen Ellenbogen und Handgelenken und spielen mit sogenanntem gebundenen Gewicht,

mit Pressen und Druck. Ehe die Lösung der Arme gelingt, vergeht eine geraume Zeit, und bevor nicht das Empfinden von der ganzen oder teilweisen Schwere des Armes, von den Abstufungen des Hand-, Unter- und Oberarm-Gewichtes in die Fingerspitzen kommt, sollte man gar nicht an eine weitere Ausbildung denken. Erst muss das Gewichtsgefühl vorhanden sein und jeder die Empfindung haben, dass sein Arm oben an der Schulter an einen Bindfaden geknüpft ist. Er muss den Arm in hängender Lage gewöhnen, schultermüde werden und in den Schultermuskeln eine leichte Anspannung, ein feines Ziehen bemerken. Es sind demgemäss Schulterübungen, Unterarmbewegungen im Ellenbogengelenk u. s. w. vorerst zu machen.

Hierher gehören auch die einzelnen Empfindungen für die verschiedenen sogenannten „Anschläge" — cf. unten unter Bewegungsformen —, für technische Feinheiten, z. B. für besondere Staccati, Passagen, das Gefühl für präzise Druckmomente z. B. Pianissimo-Accorde, das Gefühl des Liegens in der Taste, des Ruhens in der Klaviatur, und schliesslich das Pedalgefühl. Das Ohr spielt bei alledem nur die Rolle eines Kontrolleurs, der eigentliche „Empfinder", populär gesagt, steckt im Tastapparat, cf. die graphische Darstellung der Reizbarkeit des Tastgliedes bei Jaell pag. 11. Ein vorzügliches Mittel, die Empfindung zu wecken und sicher auszugestalten, liegt im Blindspielen und blinden Üben. Man leite daher den Schüler an, sicher studierte, kleinere und grössere technische Formen mit geschlossenen Augen auszuführen. Durch den entwickelten Tastapparat (cf. Jaëll pag. 3—7: und die Abbildungen des Tastapparates, die Versuche mit geschwärzten Fingern, sowie die Resultate des harmonisierten — konzentrierten — Anschlages u. s. w.) wird die Technik zum grössten Teil zur Automatik, zu einem wie das Gedächtnis mechanisch-exakt arbeitenden Motorium. Also nicht die Fingerübungen, nicht die Gymnastik u. s w., sondern das technische Empfinden, das Gewichtsmoment und jene fest begründeten physiologischen Gesetze spielen die Hauptrolle. Von besonderer Wichtigkeit ist

2. das Kontrollmoment. Dasselbe ist psychischer Natur und lässt sich als die genaue Anteilnahme des Vorstellungszentrums an den Funktionen und als die unmittelbar dem Impuls folgende beaufsichtigende Tätigkeit des Gehirns charakterisieren. Der ganze Bewegungsapparat bedarf, wenn er tadellos arbeiten soll, einer ausserordentlich scharfen und bestimmten Kontrolle. An dem Mangel dieser Kontrolle, cf. Jaëll, „Intensitätsmangel", leiden fast alle Pianisten, ja es gibt selbst Virtuosen, bei denen sie nicht scharf hervortritt. Er ist der Grund des fühlbaren Rückganges der wahren Rhythmik. Die Kontrolle ist Ausfluss des Willens — Energiesache —, und nur durch absolute Ruhe, durch langsames, haarscharfes Üben zu erreichen. Man sollte sie umsomehr betonen, je weniger sie sich vorfindet. Sie ist je nach den Anforderungen, die an sie gestellt werden, eine kontinuierliche, bald sinkt sie zu einer rein automatischen Funktion herab und schrumpft wie bei der allgemeinen Gedächtnisfunktion auf eine Minimalanteilnahme des Hirns zusammen. Welche Bedeutung diese Kontrolle hat, beweisen die vorzüglichen Messungen von Marie Jaëll, cf. „Anschlag" pag. 15, über die Bewegungsdauer. Letztere wurde mit Hilfe des Chronometers von d'Arsonval bei vier Versuchen für die einzelnen Finger:

Daumen, Zeigefinger, Mittelfinger, Ringfinger und kleiner Finger: von

47,5 41,0 45,2 48,0 48,3 — in $^1/_{100}$ Sek.

bei einer Schülerin, die nie über eine Stunde täglich, aber nach gesunden Prinzipien und mit vollem Bewusstsein geübt hatte, auf:

Daumen, Zeigefinger, Mittelfinger, Ringfinger und kleiner Finger

11,6 9,6 10,0 10,3 11,1

für die einzelnen Finger reduziert. Was das bedeutet, wird erst bei den einzelnen

Digitized by Google

Bewegungen selbst klar werden. Jedenfalls sinkt die Bedeutung von M.-M. = Mälzels Metronom um ein Beträchtliches. Aus Gründen des freien, individuellen Rhythmus, verhalte ich mich dem Instrument gegenüber ablehnend. Ich habe gefunden, dass es die technische Energie nicht fördert, sondern einlullt und den Rhythmus zu jenem gemeinen Musikanten- und Taktrhythmus degradiert, den man leider überall vorzufinden gewohnt ist. Es bildet nur die Schwachen, die Starken bringt das Instrument in eine Abhängigkeit, die ihnen häufig immer nachhängt. Über „M.-M." steht das „Nerven-Metronom": die absolute, über das Motorium herrschende psychische Kontrolle. Man übe daher den Impuls, den „Nervenzuck", täglich, langsam und sicher. Wie gering die Kontrolle ausgebildet ist, wird jeder an Schülern erfahren können, wenn er ganz kurz und schnell 1, 2, 3, 4 zählt oder zählen lässt, oder ihn auf die Schulter tippt und genau und exakt auf jede Zeit einen Ton zu bringen versucht. Man wird ständig Schwankungen beobachten, selbst bei Händen, die sich nicht mehr über den Mangel an Durchbildung beklagen können. Durch die Kontrolle wird

1. die Denkkraft und Aufmerksamkeit erhöht,
2. die Klarheit und Sauberkeit ermöglicht,
3. das nervöse unregelmässige Spiel beseitigt und schliesslich
4. die absolute Ruhe hergestellt, die die Voraussetzung zu jeder grösseren Technik bildet. Man soll unter steter Kontrolle üben, also vor allem langsam und absolut sicher in der Bewegung und der Applikatur (d. h. der Fingervorstellung, nicht der Befingerung). Es empfiehlt sich, eine Zeit zu jeder Note einzuschalten und die schnellsten Bewegungen erst langsam durchzuüben, indem man Ton für Ton auf 1 bringt und eine Zeit 2 auszählen lässt. Man spiele nie vor, ohne sich der geringsten Bewegung bewusst zu sein. Das Spiel bei Tanten und Verwandten ist gänzlich zu untersagen. Dass durch ein exaktes, minutiöses Arbeiten eines vollendet-kontrollierten Mechanismus nicht nur die Rhythmik, sondern auch die Ästhetik des Spiels sowie andere, auf keinem anderen Wege zu erreichenden Dinge z. B. Geläufigkeit, die berühmte égalité, die berüchtigte Unabhängigkeit der Finger, Klarheit, dynamische Nuancen u. s. w. gewährleistet werden, sollte jeden zu unermüdlichen Studien antreiben. Ich weise auf das Spiel Reisenauers, Pachmanns, Godowskis, Rosenthals, Sauers . . . hin, die hinsichtlich der technischen Qualitäten vielen als Muster dienen könnten.

Unsere gewöhnlichen Klavierschulen, technischen Studienwerke u. s w. haben alle den einen Fehler: sie beschränken sich auf die Darstellung der „toten" Hand. Damit, dass ich dem Schüler sage: „Du sollst die und die Finger . . ., so und so halten", ist nichts gesagt. Man sage ihm vielmehr, wie er sie bewegen soll. (Vergl. Germers gute Studien.) Das Aufzeichnen von stillstehenden Händen, von einzelnen toten Punkten derselben ist vollkommen wertlos, cf. dagegen die vorzüglichen photographischen Aufnahmen bei Melasfeld, besonders aber die vollendeten Kopieen der Handpositionen von Leschetizky bei Brée, die wenigstens einen Bewegungsansatz oder vollendete Bewegung plastisch erkennen lassen. Leider haben wir die Bewegung im ganzen Verlaufe meines Erachtens noch nicht aufgenommen, doch wäre es von grösster Wichtigkeit, wenn dies in anschaulicher Weise gelänge. Jedenfalls wird man in Zukunft an der Darstellung der Bewegung festhalten und von hier aus weiter gehen müssen

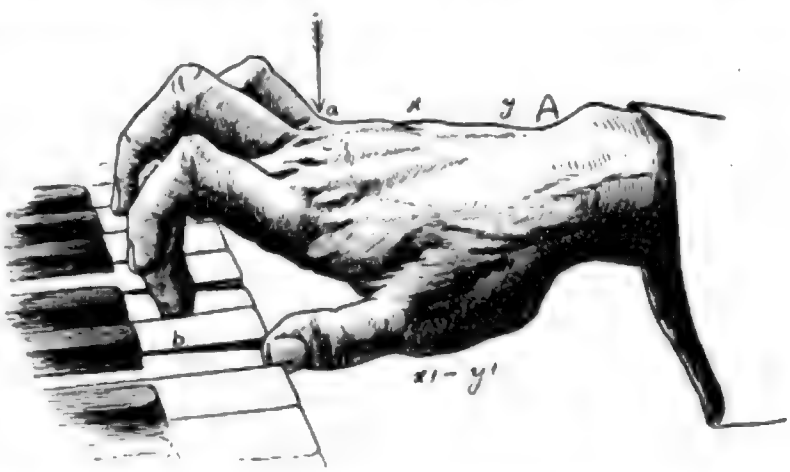
(vergl. die interessante Darstellung der Spielarten Fields, Rubinsteins, Liszts, d'Alberts bei „Klindworth" I. pag. 7—8). Auch die beliebte Übernahme von anatomischen Zeichnungen der in Frage kommenden Körperteile aus anatomischen Atlanten, die selbst Jaëll für nötig erachtet hat, ist ohne Belang; denn der Querschnitt oder die Abbildung von ausgezeichneten Präparaten z. B. des Unterarmes, der Bändermassen und Muskellagerungen hat für den Schüler, für den die Funktionen dieser toten Massen viel wichtiger sind, gar keine Bedeutung. Das Wesen der Technik ist die Bewegung: Die Technik ist nichts weiter als die exakt ausgeführte, physiologisch-richtige, kontrollierte Bewegung bestimmter Muskeln — der Streckmuskeln. Also nur die richtige, korrekte Bewegung der einzelnen Finger ermöglicht eine Technik und nicht Millionen von Übungen, Tonleitern, Etüden.

Obendrein ergibt sich die Klaviertechnik aus der Struktur des Instruments: Das Instrument stellt bestimmte Anforderungen an Hände und Finger. Es ist nach bestimmten Grundsätzen gebaut, und die Technik hat sich nach ihm zu richten. Allen Bewegungsformen oder wie ich sie zum Unterschiede von den musikalischen Formen nenne: die technischen Formen lassen sich, mögen sie noch so kombiniert oder kompliziert sein, auf wenige Grundformen zurückführen. Ich kann auf diesem so gebauten Instrument mit diesen meinen so gebauten Händen und Fingern nicht etwa tausenderlei Kunststücke und Hexereien ausführen, die unbegreiflich sind, sondern allen Evolutionen liegen bestimmte Bewegungsnormen zu Grunde. Die Bewegungsformen sind: Schlagbewegungen, Gleitbewegungen, Sprungbewegungen, Fallbewegungen und Griffe (Accorde). Je nachdem eine Kontraktion der Handfläche ohne eine Ausdehnung derselben stattfindet, d. h. sich die Finger eng zusammen drängen oder spreizen — enge oder weite Lage —, ergeben sich verschiedene Übungsarten. Man unterscheidet demgemäss ein Spiel in der einfachen Lage — legere Handstellung —, in der kontrahierten Lage — z. B. Chromatik —, und in der gedehnten, weiten Lage, wozu noch als letztes die Fallbewegungen: Oktaven, Staccati: Handgelenkspiel kommen. Alle Bewegungen werden entweder mit angezogenen Fingern: reines Fingerspiel — Anschlag 1 —, oder mit auf den Tasten ruhenden Fingern: Nichtfingerspiel — Gewichtsspiel — Anschlag 2 —, und durch das Hand- oder Ellenbogengelenk ausgeführt — Anschlag 3. Die alte Einteilung und Unterscheidung der Spielarten in legato und staccato hat immer Verwirrung angerichtet. Das Klavier ist und bleibt seiner Verwandtschaft mit dem Cembalo gemäss ein Schlaginstrument. Es hat einen Schlag- und einen chordischen Charakter. Das Klavierspiel ist daher zunächst kein legato sondern ein non-legato-Spiel. Das legato, das wir beim reinen Gewichtsspiel — Anschlag 2 — entwickeln, das absolute Anbinden zweier Töne, ist dem Instrument eigentlich fremd. Es ist ein Kunstspiel, das in der Vollendung erst ein Produkt mehrjähriger Arbeit ist. Das Ausklingen eines Tones mit dem Erklingen eines zweiten in genauesten Kontakt zu bringen, ist jedenfalls nicht durch den alten Fingeranschlag möglich. Nur ein Ruhen der Finger auf der Taste bildet die Voraussetzung eines legato. Dass sich an den Fall der einen Taste das Heben der anderen genau anschliesst und eine absolute Bindung bei vollster Lösung und Lockerung der Finger erreicht wird, kann nur die innigste und ständige Berührung und Fühlung,

ein Verwachsensein und Ansaugen der Finger mit den Tasten bewirken. Ich betone das deshalb, weil das Legatoüben mit angezogenen Fingern schuld daran ist, dass man so wenig Bewegungsfreiheit findet und soviel Klagen hört über die Schwierigkeit der Ausführung dieser oder jener technischen Form. Man quäle daher den Schüler nicht mit einem Anschlag, der die Bindung ausschliesst, lasse alles non-legato und das legato nur mit besonderem Anschlag studieren.

Jede richtige Bewegung ist kombiniert. Der elegante, freie Fingeranschlag muss stets unter Anteilnahme des Handgelenks, das Handgelenkspiel stets unter Mitwirkung des Ellenbogens u. s. w. stattfinden. Ich stelle hier einen prinzipiellen Unterschied fest. Nur aus der lockeren, legeren Haltung von Schulter, Arm, Hand und Finger wird die korrekte Bewegung geboren. Jedes starre Halten der Hand, jedes angespannte Anziehen der Finger bis zur grösstmöglichen Höhe, jede Steifheit des Ellenbogens ist hinderlich. Ich komme damit auf eine der wichtigsten Fragen zu sprechen: Ist die Technik wirklich eine Kraftanstrengung, — bedarf es zu derselben aussergewöhnlicher Muskelanspannungen und Kontraktionen, oder ist nicht vielmehr die Schwungkraft, die Elastizität, die Quelle der Technik?

Schon Jaell tadelt — pag. 7 —: „die übermässige Länge der Kraftanstrengung" und hält alles, was zwei Stunden täglicher Übungen übersteigt, für das Resultat beeinträchtigend. Gleichwohl operiert sie mit Kraftanstrengungen intensivster Art. Ich muss alle diese Manipulationen, die zur sogenannten Kräftigung der Finger, des Handgelenkes, des Unterarmes u. s. w. dienen, alle akrobatischen Hilfsmittel, alle Spannungen und Dehnungen vom Standpunkte der freien natürlichen Bewegung aus verurteilen. Sie dienen nur dazu, durch die übermässige Kontraktion der Muskeln und das Verzerren der Bänder, die Beweglichkeit zu hindern, den Körper abzuspannen und zu ermüden. Die Hebelbewegung der Finger bis zur äussersten Höhe: cf. Fig. I.



Veralteter Typ. Fig. I. Parallele Position (|| zur Tastatur) $x-y$, x_1-y_1, mit starkem Muskelzug durch Streckung in der Knöchelpartie (cf. a), flaches Handgelenk (A.), gekrümmte Finger, Kuppenspiel (cf. b.).

ist nur durch völlige Steifheit des Handgelenks zu erreichen und darum nicht gut. Ich habe viele sehr zarten Hände und schwachen Körper, die instinktiv sich richtig zu bewegen vermochten, die grössten Schwierigkeiten, die schwierigsten Klavierwerke und Konzerte mit Leichtigkeit, Ausdauer und Bravour durchführen „sehen".

Der Anschauung von der Notwendigkeit der Entwickelung und Ausbildung der Muskelkraft liegt ein grosser Irrtum zu Grunde. Da man meist vom Forte-Ton ausgeht, so lässt man alle Übungen unter grösster Spannung der Muskeln vollführen. Man will das Forte erreichen durch Kraft. Die moderne Technik erreicht das forte durch losgelöstes Gewicht. Das Forte-Spiel ist ein Gewichtsspiel, der Forte-Ton ein Gewichtston und mit Leichtigkeit ohne jede Kraftanstrengung zu bewirken. Dieser Irrtum des Forte-Spiels als eines Kraftspiels ist fast an allen Übeln technischer, physischer und seelischer Natur schuld. Ich behaupte, dass die Technik eher vom Elastizitätsmoment aus anzufassen ist, und glaube, dass vom Standpunkt einer gesunden Schwungkraft es gar keiner oder doch nur einer sehr geringen körperlichen Anstrengung bedarf, um die grössten Schwierigkeiten zu bewältigen und die gewünschte Ausdauer zu erlangen. Nicht Kontraktilität, sondern Legerität, Schlenkertechnik und Pianoübungen sind von Wert. Eine freie Bewegung vorausgesetzt, findet fortwährend nur ein Ein- und Ausschalten der jedesmal notwendigen Gewichtsmasse statt. Dieses Ein- und Ausschalten des Gewichts ist zu lernen. Man übe daher anfangs nur mit Gewicht (Hand- und Unterarmgewicht). (Übrigens ist das Gewichtspiel für die Ästhetik entscheidend, da es die störenden Nebengeräusche: Knochenaufschlag, Klappern und Rasseln auf ein Minimum beschränkt.)

Wenn Jaëll zu dem Schluss kommt, dass die Realisierung der einfachen Spannung dem Schüler 1. „eine bis in die Fingerspitzen hinein starke Tast- und Muskelempfindung verleiht und 2. das Vermögen, jeden Finger mit grösster Schnelligkeit für sich allein zu bewegen“ ... cf. pag. 10, so ist das sehr gewagt. Eine Muskelspannung ergibt an sich noch kein starkes Tastempfinden. Dieses Empfinden überhaupt mit der grösseren oder geringeren Muskelanspannung in Verbindung zu bringen, wirkt befremdend. Es hängt doch wohl in erster Linie von der Empfindlichkeit der Reizfläche und davon ab, unter welchem Winkel (Anschlagswinkel) ich die Taste berühre. Von der Anspannung daher auf die Empfindung zu schliessen, halte ich für ebenso bedenklich wie den zweiten Satz, dass sich aus der Spannung die Unabhängigkeit der Finger ergeben soll, cf. pag. 20: „Je grösser die Spannung der Muskeln ist, desto mehr kann man die Ausführung der Fingerbewegungen vervollkommnen“ ... Die Schnelligkeit, die Finger zu bewegen, sowie ihre Unabhängigkeit ist Sache der technischen Energie und Konzentration. Die vollendete schnellste Fingerbewegung beruht auf der geringsten Anspannung der Muskeln. Was die Handpositionen oder Lagen betrifft — cf. Jaëll pag. 46 — so behaupte ich, dass man die Knöchelpartie, ganz abgesehen davon, dass sich die Technik mehr und mehr aus den Schultern und Unterarmen entwickelt, nur da anwendet, wo sie sich von selbst ergibt. Ich nehme lieber keine bestimmten Positionen an und lasse die Hände besser „mitgehen“. Jeder gute Pianist, der über die nötige technische Energie verfügt, wird sich der mannigfachsten Positionen bedienen, und es hiesse die Individualität nur zwingen, wollte man auf starre Normen, starre Handpositionen bestehen. (Vergl. dagegen die guten Akkordpositionen bei Leschetizky-Brée, deren zahlreiche Abbildungen nicht gerade besonders zweckentsprechend, weil selbstverständlich, sind.)

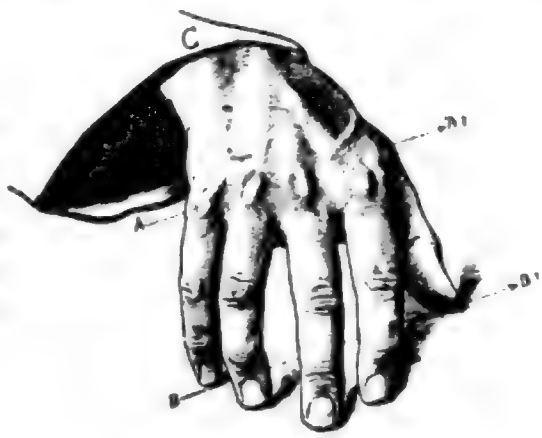
Ich komme nunmehr zur Bewegungstheorie selbst und gebe eine kurze Übersicht aller Formen.

A. Die Fingerbewegungen.

Sie sind entweder einfacher Natur oder kompliziert (Wechsel der Finger).

I. Bei den einfachen Bewegungen ist zu beobachten
1. die Vorbereitung (preparation),
2. der Anzug der Finger (up-movement),
3. der Fall der Finger (down-movement),
4. der eigentliche Anschlag mit Ton (tuch),
5. die Lockerung des Fingers wiederum als Vorbereitung zum nächsten Anschlag (relaxation).

Die einfache Fingerbewegung stellt sich also schon als recht kompliziert dar. Zur Vorbereitung gehört ein vollständig korrekter Sitz (auf den Oberschenkeln im ∠ von etwa 50—70°, nicht auf dem Gesäss im ∠ von 90°), leichte Lösung von Ober- und Unterarm, keinerlei Steifheit des Handgelenks und leichtes, gelockertes Ruhen der Finger mit ihren Tastgliedern (Fühlern) auf den Tasten. Ich lege den modernen Typ der strahlenförmigen Stellung der Finger (cf. Figur II) zu



Moderne Typen. Fig. II.

Naturhand (Fünffinger-Position en face). Birnenform mit strahlenförmigen Fingern. Hochstellung mit hohem Gelenk (G); sicheres Gerüst, ausgearbeitete, symmetrische Anschlagsfläche $A - A_1$, $B - B_1$, mit guten, festen Knöchelstützen. Vollendeter Tastapparat mit breit aufliegenden Fühlern (Polstern), ausgeglichener 4. u. 5. Finger. Intensivstes Lokalisationsempfinden. Anschlag durch Aufsatz des Gewichtes (Fall von unten nach oben).

Grunde. Zur Kontrolle der absoluten Lösung der Finger dient das „Scheppern", d. h. man hebt sie schnell auf; fallen sie wie Hämmerchen zurück, „federn" sie, so ist die Haltung tadellos. Der Anzug wird ruhig, aber äusserst schnell geübt. Er vollzieht sich in einer geraden Linie. Jedes Krümmen, jede Seitenbewegung der Finger (vergl. Fig. I) ist fehlerhaft, weil zeitraubend. Man hebe den Finger nicht zu hoch, um nicht andere Finger in Mitleidenschaft zu ziehen oder ihn selbst steif zu machen: nur so hoch als es ihm leicht möglich wird. Er muss aus dieser seiner Höhe sofort zu jedem Anschlag verwendbar sein können (siehe Fig. III u. IV). Zur Kontrolle, ob der Anzug ein guter ist, dienen die übrigen Finger. Federn sie, während einer von ihnen angezogen bleibt, so ist die Bewegung gut. Die Bewegung hat rhythmisch auf den „Nerv hin" zu geschehen, also äusserst schnell, um ein Mitgehen der übrigen Finger zu vermeiden. Sie geschieht am leichtesten, wenn der Finger sich vorn „lüftet", sich leicht nach vorn hin streckt (cf. Fig. III). Mit dieser Leichtigkeit ist die Maximalgeschwindigkeit seiner Bewegung verbunden. Nicht nur die exakteste, sondern auch die kürzeste Be-

Digitized by Google

wegung ist die beste. Man übe diese Bewegungen auch ohne Klavier. Man lege den Arm über eine Stuhllehne, lasse die Hand ruhig hängen und versuche jeden Finger einzeln anzuziehen, derart, dass ein Mitgehen der übrigen Finger möglichst vermieden wird. Ich sage „möglichst", weil es, wenn sie mitgehen, ganz natürlich und keineswegs

Fig. III.

Naturhand in bewegter (gestreckter Form) auf ruhendem Daumen mit angezogenen Vier-Fingern. Leichter Fingerschmiss ohne Krümmung: Langfingeranschlag. $a - b$, $a_1 - b_1$: Kürzeste Bewegungsbahn der einzelnen Finger. A: Hohes Gelenk. x—y: Parallele Anschlagsebene. α, β: Projizierte Finger der Lage Fig. II. Profil einer natürlich und korrekt arbeitenden Hand.

zu tadeln ist. Die absolute Unabhängigkeit ist ein Produkt der Zeit, und das fortwährende Aufachten und ängstliche Kontrollieren kann eher Steifheiten zur Folge haben als Nutzen bringen. Man zähle kurz und scharf 1, 2, 3, 4 und bringe

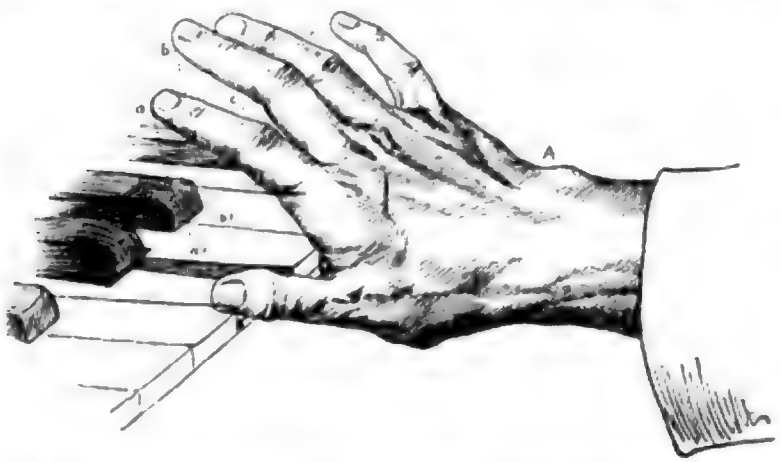


Fig. IV.

Tiefposition: Tiefer, hängender Unterarm. Ruhendes Gewicht im tiefen Gelenk (A), gleicher Schmiss legerer Finger wie Fig. III: Streckfinger mit Streckgelenk. $a - a_1$, $b - b_1$, $c - c_1$: Projektion. Polsterspiel, Anschlag im und mit Fall der Finger (Eigengewicht), resp. der Hand- und Unterarmmasse. Typ „Paderewski", „Careño" u. a. . . .

auf 4 den Anzug, auf 1 den Fall. Man untersuche während des Anzugs und nach demselben die Finger und das Handgelenk. Man lege das bekannte Schema der Fünffingerübungen zu Grunde und übe erst die Finger einzeln, dann zwei, drei und vier Finger u. s. w. Die Bewegung ist sehr wichtig und täglich zu üben. Sie nützt meiner Überzeugung nach mehr als alle Krampfungen, Muskelspannungen und Kraftanstrengungen; denn sie macht die Finger frei und zum Eigengebrauch fähig.

Da der Fall der Finger sich mit dem Anschlag — Erklingen der Taste — verbindet, so sind beide Momente in eins zu fassen. Man übe aber den Fall erst

stumm und später mit Ton. Es ist dem Schüler die Empfindung des Eigengewichtes jedes einzelnen Fingers anzuerziehen. Hat der Finger die Kraft, die Taste hinunterzudrücken, ohne an leichter Beweglichkeit einzubüssen, so beginne man mit dem Ton. Hierbei kommt das Wichtigste in Frage: fast gleichzeitig mit dem Fall ist die Bindung des Gewichts aufzuheben und das Gewicht von Hand und Unterarm auf die Taste zu legen. Man zähle 1, 2, 3, 4, — auf 4 erfolgt der Anzug, — auf 1 der präzise, äusserst schnelle und exakte Fingerfall und Tonerzeugung durch die gesamte Gewichtsmasse (nicht durch Fingerkraft und Muskelspannung!!). Das ganze Gewicht — natürlich unter einem kleinen Gegendruck — ruhe einen Augenblick in der Taste. Man kontrolliert das Gewicht am besten, wenn man unter den Arm schlägt. Fällt der Arm schwer zurück, so ist die Lockerung u. s. w. vorhanden. Man gebe ein kleines Gegengewicht und drücke nicht. Druck ist kontinuierliches Gewicht und hat mit ruhendem Gewicht nichts zu tun. Nachdem auf 1 der Anschlag erfolgt ist, geht der Finger auf 2 und 3 mit der Taste, ohne dieselbe zu verlassen, langsam wieder in die Höhe, und es erfolgt die Aufhebung des Gewichts, sowie die Lösung und Vorbereitung des Fingers zum nächsten Anschlag: relaxation: Der Anschlag ist ebenso häufig und streng zu üben wie der Anzug. Man achte vor allem darauf, dass immer der Finger den Anschlag vollzieht und nicht die Handmasse u. s. w. Jeder Finger tue seine Schuldigkeit! Ich warne dabei vor allem vor dem Anschlag mit sogenannter Fingerkraft. Die Muskulatur soll und darf nicht allzusehr angespannt werden. Der Finger schnellt federleicht vorn in die Höhe und fällt blitzschnell wie ein Hämmerchen der Mechanik auf die

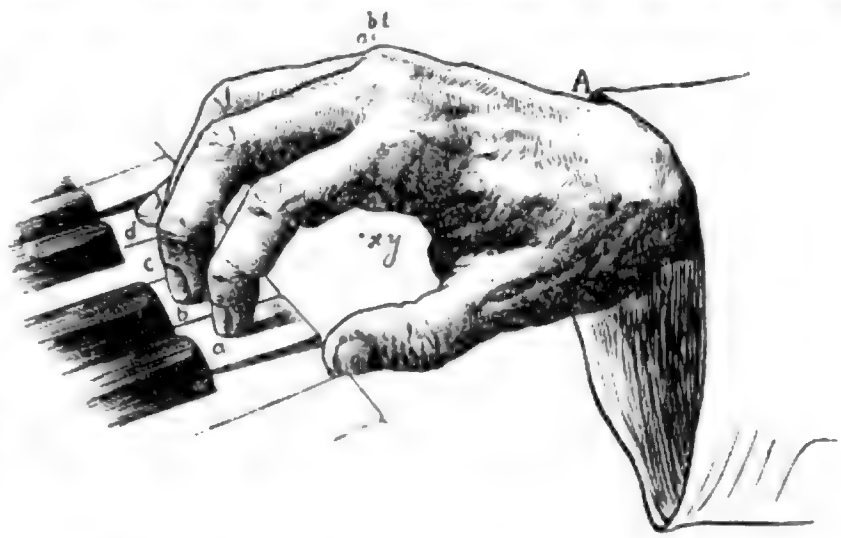


Fig. V.

Typ „Leschetizky": Kunsthand, kugelige, gewölbte Hohl- und Rundform (runde Knöchel, runde Finger, starke Konzentration der inneren Handfläche, cf. x—y) Handgelenk A leicht unter dem Niveau der Tastatur. Herausgearbeiteter 4. und 5. Finger und ihrer Stützknöchel. (Buckeln a_1—b_1.) Spitze Kuppen a, b, c, d. Anschlag mit leicht gekrümmten Fingern ohne Knöchelknick.

Taste. Alles soll elastisch und mit grösster Konzentration, aber ohne jede Spannung geübt werden. Der Handrücken, die Hand und das Gelenk bleiben unbeweglich. Man soll nicht müde werden, diese einfache technische Bewegung täglich zu üben, das Gewichtsmoment auszubilden und dadurch das Tastempfinden und das Bewusstsein der Empfindung zu schärfen und zu erhöhen. Ich behaupte, dass das Gewichtsgefühl das technische Empfinden mehr fördert als alle Muskelspannungen. Je ruhiger, schärfer und präziser der Anschlag geübt wird, um so besser für die technische Energie. Wenn irgend möglich, fällt der Finger nicht auf die Kuppe — wie bei Melasfeld und Leschetizky-Brée vergl. Fig. 5, deren Fingerspitzenfall ich für nicht so gut halte — sondern auf das Polster [cf. Hand von Chopin, siehe die Kunstbeilagen dieses

Digitized by Google

Heftes] und zwar nach der Seite, wo er die grösste Reizempfindung besitzt, am besten fühlt und sich „ansaugt".*)

II. Die komplizierteren Bewegungen: Der Wechsel. Während das Motorium Einzelbewegungen meist gleich richtig auszuführen imstande ist, scheitert es, sowie die Aufmerksamkeit sich teilen muss und die Bewegungen schwieriger werden. Während ein Finger fällt, wird es der Bewegungszentrale schwer, den andern gleichzeitig im exakten Wechsel zu heben. Man muss mit aller Konzentration einen peinlich korrekten Wechsel ermöglichen und gleichzeitig auf alle übrigen Dinge: Lockerung der Finger, keine Steifheit des Gelenks, Gewichtsspiel und Vorbereitung zum nächsten Anschlag u. s. f. Obacht geben. Die Bewegungen sind ruhig in 4 Zeiten zu üben, aber blitzartig in der Exekution. Der gute Czerny würde den Kopf schütteln, wenn man ihm im Anschluss hieran sagen würde, dass seine berühmte „Geläufigkeit", seine „égalité" und andere Dinge nicht von seinen 800 op., sondern von diesem so einfachen und doch so schwierigen Wechsel abhängt. Auf dem richtigen Wechsel beruht ein gut Teil des ganzen Klavierspieles, und nicht Millionen von Etüden und anderen Fingerübungen sind imstande, Unabhängigkeit, Klarheit, Gleichmässigkeit des Spieles zu erreichen ... Man achte auch hier auf das oben Gesagte: Man hebe die Finger nicht zu hoch. Die Höhe kommt mit der Zeit ganz allein. Sie ist keineswegs, wie viele annehmen, nötig. Es gehört zu einem kräftigen, schönen vollen Ton recht wenig Kraft und nur eine geringe Höhe. Übung: Man ziehe einen oder mehrere Finger an, lasse sie leicht gestreckt und übe den Wechsel der freien Finger. Die Streckung eines oder mehrerer Finger bei gleichzeitigem Üben der anderen ist für die gestreckten Finger sehr kräftigend und von Vorteil für die Unabhängigkeit. Damit wäre das reine Fingerspiel abgeschlossen.

III. Das Fingerspiel oder reine Gewichtspiel: Anschlag 2: lässt sich kurz als ein Ruhen der Finger auf den Tasten charakterisieren. Die Finger berühren mit dem ganzen Tastapparat die Taste und verlassen sie nie — intensivster Anschlag. Lange Finger (aber auch nur diese) sind dabei besonders auf den Untertasten zu einem leichten Einziehen und Spiel mehr mit den Fingerspitzen genötigt, vergl. im Gegensatz hierzu Leschetizkys Typ Fig. 5. Die Finger lassen ihr Eigengewicht in die Taste fallen, gehen also mit ihr auf den Grund und mit ihr wieder empor. Der Anschlag ist aus den Fingern so leicht als möglich auszuführen. Man zähle langsam und vollende die Bewegungen tadellos und schnell. Erst später füge man auch das Gewicht der Hand hinzu. Man achte auf peinlichste Klarheit und Schönheit im Ton. Es ist bei dem Anschlag keinerlei Kraft und keinerlei Druck nötig. Melasfeld-Leschetizky empfiehlt einen Nachdruck und lässt die Übung aus der Tiefstellung der Hand aus üben. Beides halte ich anfangs nicht für ratsam, weil das Druckspiel einerseits eine Kontraktion der Muskeln hervorruft, die auf die Dauer beeinträchtigend und ermüdend wirkt, und andererseits sehr leicht Steifheiten im Handgelenk mit unterlaufen. Man soll also vorsichtig sein und dieses Muskelstärkungsmittel zum

*) cum grano salis zu verstehen! Kleine, difficile Chromatik, Figuren- und Rankenwerk, heikle, mickelige Kleinpassagen in der Innentastatur, Kribbel-Krabbeleien, ... sind oft „mäuschenspitz" zu nehmen. Ja es gibt Forte-Momente, in denen die Finger — wie der Jockey in den Steigbügeln — senkrecht im Winkel von 90° in den Tasten stehen (cf. doppelhändige Terzentriller u. a. m.). Übrigens hängt die Frage vom Bau der Hand u. s. w. ab (cf. III Anschlag 2). Der Unterschied liegt auf ästhetischem Gebiet: Das Kuppenspiel ist kalt, spitz und trocken, das Polsterspiel warm und weich, kugelig-rund und klingend.

mindesten nur reifen Schülern geben. Dagegen ist es gut, das Zurückschnellen der Taste möglichst zu verhindern und die Finger zu einem langsamen Zurückgehen zu erziehen: cf. Melasfeld. Der ganze Anschlag dient für p- und pp- Läufe. Figuren und Verzierungen im langsamen wie schnellsten Tempo. Er gibt dem Spiel eine grosse Plastik und Politur. Der Ton ist körnig, metallisch klar und hart, sowie rund und ebenmässig. Übung: Alle Übungen sind häufig mit Anschlag 1 (angezogenen Fingern) in der einen Hand und mit Anschlag 2 in der anderen zu üben, man achte darauf, dass die angezogenen Finger auf ihrer Höhe bleiben, sich nicht oder wenig bewegen und nicht steif werden.

Zur Charakteristik der einzelnen Fingerbewegungen bemerke ich noch folgendes: Das Nagelglied des Daumens ist leicht geneigt. Der Daumen wird mehr von der Hand ferngehalten, also nicht an die Hand herangepresst. Seine Bewegung geschieht aus dem verkrümmten dritten Gliede heraus. Jedes planlose Umherirren, jedes Steifhalten, wenn die anderen Finger arbeiten, ist streng zu vermeiden. Unbeschäftigt bleibt er locker in unmittelbarer Nähe der Tastatur, meist über derselben oder ausserhalb. — Der Zeigefinger hat viele Unmanieren. Er ist als Schreib- und Nähfinger verdorben, hat meist ein schlechtes und steifes Knöchelgelenk, und eine hässliche Neigung zum dritten. Man achte gerade bei ihm auf eine Strenge gradlinige Bewegung. — Der dritte ist schwach entwickelt, zumal zur Aufwärtsbewegung erst zu erziehen. Seine Neigung zum Krümmen ist zu beseitigen. — Den vierten Finger spanne man nicht und zwinge ihn nicht zu einer Höhe, die er „locker" nie einnehmen kann. Man präzisiere seine Bewegung wie die des fünften besonders, dulde keine Steifheiten und saloppen Seitenbewegungen. Mit Schwungkraft und unter Mitwirkung der Knöchel als Stützpunkt cf. Fig. 2 werden auch sie zu jeder Tonstärke befähigt. Über den verderblichen Knick des Nagelgliedes aller Finger brauche ich wohl nichts zu sagen. cf. Melasfeld Fig. 3.

B. Das Handgelenkspiel.

Es ist mit dem Ellenbogen kombiniert. Jede gute Oktave u. s. w. geht vom Ellenbogen aus. Die Hand wird, ohne dass der Unterarm gehalten wird, frei zurück geworfen; sie fällt mit dem Eigengewicht auf die Taste und springt wie ein Gummiball zurück. Die Bewegung ist einem Schwunge analog, mit der Kinder einem Radreifen eine rückläufige Bewegung zu geben pflegen. Das Mitklingen der kleinen Septime oder kleinen Sexte u. s. w. durch den 3. oder 4. Finger ist durch ein Strecken des betreffenden Fingers zu vermeiden. Das Empfinden für die Endpunkte der Oktave, für die die Reinheit verbürgenden Grenzpunkte weckt eine von R. Teichmüller-Leipzig empfohlene gute Nuance. Besonders auf die Oktave abgepasste Bleifedern werden zwischen den 1. und 5. Finger eingeklemmt, und so stumm am Tisch geübt. Das Distanzeempfinden für die Oktave stellt sich dann sehr rasch ein. Oktav-Positionen sind zu verwerfen. Man übe die Oktave ohne Griff, frei aus der Naturlage! Man übe übrigens den Fall erst auf einen Finger, denn die Terz, Sext, Oktave und Accorde. Im Anschluss hieran sei auch auf das doppelte Scharniergelenk des Ellenbogens aufmerksam gemacht. Der Unterarm vermag nicht nur vertikale, sondern horizontale Bewegungen auszuführen. Letztere sind für viele Roll- und Drehbewegungen: Tremolo, grosse Triller, Terzen-, Sexten- und Oktaventriller u. s. w. und für den Über- und Untersatz bei Skalen u. s. w. äusserst wichtig. Leider übersehen alle Werke ausser Germer dies Moment, dessen Mangel Steifheiten, Härten und unbeholfene Bewegungen zur Folge hat. Nach dem Kontrollmoment aber und dem Gewichtsgefühl ist nichts bedeutsamer als die Lösbarkeit des Ellenbogens. Die Freiheit des Unter-

Digitized by Google

armes bedeutet Freiheit für Hände und Finger und garantiert volle Beweglichkeit am Instrument. Man übe daher stets die Seitenbewegungen des Unterarmes mit und vergesse nie das Seitenscharnier des Ellenbogens von vornherein auszubilden. cf. Melasfeld: die gelungene Fig. 38.

C. Die übrigen Bewegungen.

Die Roll- und Drehbewegungen beruhen fast alle auf einer Axendrehung der Hand unter Anteilnahme des Ellenbogens. Sie finden statt, wo sich eine totale Veränderung der gewöhnlichen Handlage nötig macht: also bei allen Tonleitern, Passagen, Arpeggien. Einen Untersatz im alten Sinne kennt die moderne Technik nicht. Mit Recht sagt daher Jaëll pag. 54, dass es überhaupt keinen Untersatz mehr gibt. Das Unterschieben des Daumens unter die Hand und das krampfhafte Üben in dieser vertracktesten Position ist nicht nur fehlerhaft, sondern zwecklos und schädlich. Jedes Einklemmen des Daumens verursacht eine Spannung der inneren Handfläche, Verzerrungen der Bänder und Straffungen der Finger. Sofort tritt Ermüdung, Lähmung und der allbekannte Daumenkrampf ein, der jede freie Bewegung dann unmöglich macht. Dabei möchte ich auf die natürliche Bewegung des Daumens hinweisen. Der Daumen bewegt sich in einer der Hohlhand parallelen Ebene und beschreibt einen vom Zeigefinger bis ungefähr zur Mitte der Hohlhand reichenden Halbkreis. Es ist das seine einfachste und natürlichste Wendung; jede andere Bewegung verkümmert ihn. Man achte nur darauf, dass er beim Anzug und Spiel der übrigen Finger locker bleibt und mehr in hängender Lage sich befindet.

Über das Fortrücken der Hand selbst herrschen verschiedene Ansichten. 1. Es findet ein Versetzen der Hand statt; also der sogenannte Untersatz findet gleichzeitig mit der Versetzung der Hand in ihre neue Position statt: cf. Jaell, sowie die vorzüglichen Aufnahmen bei Melasfeld pag. 13ff. und Brée pag. 14 Fig. 9ff. 2. Die Hand beschreibt abwärts eine Kurve und gleitet blitzschnell über den Daumen hinweg, aufwärts wird das Handgelenk leicht gehoben, der Daumen beschreibt sein Segment, und die Hand fällt gleichzeitig mit dem Daumen in ihre Normalstellung. Ich halte letztere Bewegung für die beste und einfachste. Man schiebt z. B. die Tonleiter bis zum dritten Finger, hebt leicht das Handgelenk und fällt mit dem Daumenanschlag in die zweite Lage; schiebt die Tonleiter dann bis zum vierten Finger, hebt wieder das Gelenk und fällt auf den Daumen u. s. f. Man stützt sich hierbei immer auf den Daumen und geht absolut sicher. Vor allem abwärts wird man den Stützpunkt des Daumens wohltuend empfinden. Man fällt schnell über den Daumen hinweg. Der Daumen muss sich blitzartig lockern und im Schmiss mitgehen. Gleitbewegung und Fall vollzieht sich in einem Moment ... Beim reinen Gewichtsspiel (Anschlag 2 — legato) rücken die Finger dichtaneinander und gleiten blitzschnell über die Tasten. Das Handgelenk wird etwas gehoben, und die Roulade, die Rollbewegung, leicht vom Ellenbogen aus bewerkstelligt; also eine kleine Drehung des Seitenscharniers in horizontaler Richtung, und der Untersatz mit Daumenschmiss erledigt sich von selbst. Braucht man Gewicht, so wird es von Finger zu Finger gerollt. Aufwärts neigt man die Hand mehr nach aussen, abwärts mehr nach innen. Doch ist eine gleichmässige Innenhaltung mit hohem Handgelenk bei allen Passagen wohl die ratsamere, wenn sie auch schwer und erst nach einiger Zeit zu erlernen ist. Man vermeidet so den „Kipp"-, das Umwenden an den Endpunkten der Skalen und Passagen. Dasselbe beachte man bei Arpeggien u. s. w., deren Abstände eine Terz oder Quart betragen und halte daran fest, dass bei allen diesen Übungen die Hand „mitgeht".

Das sogenannte Lagenspiel, das Rücken in eine starre Handposition, ist zu verwerfen ...

Es bleiben noch übrig die Gleitbewegungen bei grösseren Abständen, die elastisch mit Schnellkraft ausgeführt werden. Man springt nicht nach entfernten Punkten, sondern schnellt nach ihnen hin. Die Hand gleitet dabei mehr, als dass sie gehoben wird. Das Heben der Hand ist einmal verlustbringend hinsichtlich der Zeit und für die Sicherheit des Falles ohne Gewähr, während das Hingleiten meist von Erfolg ist.

Ferner die Griffe: Ich halte sie für individuell wie das Oktavenspiel, das Staccato und manches andere. Es gilt jedoch der Grundsatz, dass jeder Accord (vergl. die guten Studien bei Leschetizky-Brée und die gelungenen Aufnahmen der verschiedenen Lagen) zunächst „gefühlt" und dann erst zum Tönen gebracht werden soll. Die Accorde „im Fall von oben", wie auch die „Druckaccorde" von unten mit Tiefstellung des Handgelenkes: cf. Melasfeld pag. 30ff. und Brée pag. 35ff. sind möglich. Erstere klingen meist sehr hart, letztere ermüden das Gelenk. Am besten tut man, wenn man die Accorde auf die Tastatur aufschiebt, also durch eine Handgelenksbewegung von der Tiefe nach der Höhe zu. Die Accorde werden aufgesetzt und wie aus dem Instrument herausgeholt. Klarheit im Ton, grosse Fülle ohne Härte sind ein Vorzug dieser Spielmanier ... Die gleiche Handgelenksbewegung findet sich bei Sexten und anderen combinierten Formen; ferner bei einer zu betonenden Ober- oder Mittelstimme im polyphonen Spiel. Die accentuierende, durch besonderen Druck hervorzuhebende Stimme: Cantilene u. s. w. wird durch ein Aufsetzen der Hand, also durch ein Aufschieben von unten nach oben, — die begleitende Nebenstimme durch Senkung der Hand bewerkstelligt. Hierher gehört auch die „Binde-Oktave", die nur durch ein leichtes Mitgehen der Hand gelingt. Auch die „Finger-Oktave" bei kleinen Läufen und Figuren wird durch ein Mitgehen der Hand geschmeidiger, während die „Stechoktave" im ff aus dem Unterarm allein ausgeführt wird. Die Hand nimmt hierbei eine Bockstellung ein, das Handgelenk ist hocherhoben, so dass die Bewegung Ähnlichkeit hat mit dem Hahnentritt. Mit gewissen Schulterbewegungen, Anzug der Schulter bei ff-Schlussaccorden und sonstigen wichtigen Maximalkraftanstrengungen, die das ganze Schwergewicht der Arme und einen Nachdruck des ganzen Oberkörpers erfordern, und den bekannten Rumpfbewegungen, die bei grösseren Entfernungen auf der Tastatur notwendig sind, sind sämtliche Hauptbewegungen abgeschlossen ... Als abnorme Bewegungsart bliebe einzig das „Glissando", das jedoch im Kunstspiel keine allzu bedeutende Rolle spielt. Auch ist die Bewegung schwerlich fehlerhaft zu machen. Wer sich eingehender informieren will, den verweise ich auf Melasfeld pag. 50 und Brée Kap. XX.

Alle übrigen Bewegungen sind auf diese Grundformen zurückzuführen, so dass man es füglich unterlassen darf, sich über Fingerstaccato, Triller, Terzen u. s. w. eingehender zu verbreiten. Das Fingerstaccato wie das Handgelenkstaccato ist nur eine Verminderung der zeitlichen Dauer des Druckes, und der Finger resp. die Hand schnellt sofort zurück. Der Triller wird im Anschlag 2 ausgeführt, also mit Eigengewicht der Finger. Braucht man mehr Kraft, so lege man die Hand, Arm u. s. w. hinein. Die Finger verlassen die Taste nicht. Ob der Triller mit tiefem oder hohem Handgelenk besser angegriffen wird, ist individuell. Beim Terzenspiel u. s. w. bietet die Applikatur Schwierigkeiten. Das Übergleiten über den 3., 4., 5. Finger soll sich jedoch immer leicht und gleichzeitg mit dem Fall vollziehen. Man stütze sich dabei auf den Finger, über den man hinwegsetzt. Die Chromatik ist das Spiel der kleinsten Abstände. Die Finger drängen sich dicht aneinander und wählen sich ganz

Digitized by Google

von selbst die kürzesten Entfernungen. Die chromatische Skala wird sich daher ganz natürlich vorn auf den Obertasten und in der Mitte der Untertasten bewegen; im übrigen gelten die Prinzipien der Roulade u. s. w. Man übe sie regelmässig, da sie der Hand eine grosse Geschmeidigkeit geben: cf. Chopin, der sie ständig studierte, sowie die „Taussigschen Studien".

Ich schliesse damit die Bewegungstheorie, die von der allergrössten Bedeutung für die Zukunft ist. Welche einschneidenden Veränderungen sich ergeben, beweist die Praxis allein. Schon die hochinteressanten Resultate von M. Jaell sollten zu denken geben. Darnach hat ein Spieler nach viermonatlichem Studium die Bewegungsdauer von 10 Bewegungen

für den	1.	2.	3.	4.	5. Finger
von	475	410	451	480	477
auf	176	142	160	192	165-hundertstel Sek.

und ein zweiter nach zweimonatlichem Studium

von	364	277	355	372	411
auf	187	297	216	170	179 verbessert.

Über den Wert dieser Beschleunigung der Bewegungen für das Notenlesen, das musikalische Gedächtnis u. s. w., cf. Jaell pag. 13 Anmerk. 2.

Leider würde es hier zuweit führen und mehr in den Bereich der schwierigsten und dem Laien kaum verständlichen Fachkritik gehören, wollte man das grosse Gebiet der ganzen Bewegungsformen und ihrer Gesetze bewältigen. Der gesamte Bewegungsapparat ist trotz seiner einfachen Erscheinungsformen ein so komplizierter, dass nur die umfassendste Anschaulichkeit von wirklichem Wert wäre. Auch hier gilt der Satz, dass alle Theorie grau ist, und nur die Praxis allein entscheidet. Wo es sich im wesentlichen um konkrete Vorgänge handelt, versagt das Wort. Ich hoffe aber, demnächst die rein technischen Fragen berühren und mich dann auch über gewisse moderne Auffassungen und bestimmte charakteristische Elemente der Klaviertechnik aussprechen zu können. Man sieht jedenfalls, dass der Begriff der technischen Elemente weit über den Horizont provinzialer Alltagsweisheit hinausgeht, und dass auch die Klaviertechnik in der Hauptsache doch ein anderes ist als ein blosses Mittel, auf dem armen Instrumente stundenlang ohne Sinn und Verstand herum zu rasen und — den Menschen ein Graus! — im Schweisse seines Angesichts täglich $^1/_2$ Million entsetzlichster Töne zu verarbeiten. Ich berühre hier eine ernste Seite und will von den physischen und psychischen Schäden, die durch falsches Üben, durch die kolossalen Kraftanstrengungen und Dauerleistungen hervorgerufen werden, lieber schweigen. Ein Blick hinter die Coulissen zeigt ein trauriges Bild, das allerdings immer noch verklärt erscheint im Hinblick auf das grosse Elend auf dem schwesterlichen Gebiete der Gesangskunst.

Digitized by Google

CARL WILHELM

ZUM 30. TODESTAGE DES SÄNGERS DER „WACHT AM RHEIN"

(26. August)

von Max Hehemann-Essen

Von keinem grossen Meister im Reiche der Töne sollen diese Zeilen künden, aber dennoch von einem, der mit Unrecht allzu schnell vergessen wurde, nachdem er einst in schwerer Zeit in aller Munde gewesen. Ein Menschenalter ist dahingegangen, seit Deutschlands neugeeinten Stämme zu blutigem Kampf nach Frankreich zogen und bis tief hinein ins feindliche Land das Kriegs- und Siegeslied trugen: die Wacht am Rhein! Mit einem Male waren Lied und Weise aufgeflammt, Begeisterung verbreitend und helle Kriegslust entfachend; was des Volkes Herz bewegte, das fand es hier zu singen. Und wie das Lied überall erscholl in deutschen Landen und auf den blutgetränkten Schlachtfeldern Frankreichs, da fragte man sich, wer ist der Dichter, wer der Komponist? Der Dichter war tot und vergessen, nur wenige seiner Freunde wussten um seinen Namen, den Max Schneckenburgers. Noch lebte aber der Sänger, Carl Wilhelm, krank und verbittert im Thüringer Land, in seiner Heimatstadt Schmalkalden. Des Volkes Dankbarkeit wandte sich ihm zu, Spenden der Liebe wurden ihm von allen Seiten zu teil. Er achtete ihrer nicht, denn er war ein weltfremder Mann, und der ihm plötzlich gewordene Ruhm rüttelte ihn nicht auf. Man lud ihn nach Berlin ein, um dort zum Besten des Kaiser-Wilhelm-Vereins die Wacht am Rhein aufzuführen. Einem Triumphzug glich seine Fahrt, Berlin feierte ihn in grossartigster Weise, und als er dann am 20. November 1870 im Zirkus Renz sein Lied dirigierte, kannte der Jubel keine Grenzen mehr. Zwei Tage darauf empfing ihn die Kaiserin Augusta und im folgenden Jahre setzte ihm der Reichskanzler ein jährliches Gehalt von tausend Talern aus. Nicht lange hat er sich dieser Ehren freuen dürfen, denn am 26. August 1873 ging er ein in das Land der ewigen Harmonieen. In Schmalkalden, wo er geboren und gestorben, liegt auch sein Grab.

Fast so schnell, wie er zu Ruhm und Ehren kam, ist Wilhelm auch vergessen worden. Andere Zeiten sind gekommen, und wenn der Deutsche sich des Rheines als eines sicheren Besitzes freut, so denkt er dabei nicht mehr an den Franzmann, der einst seine Hand darnach ausgestreckt hatte. Die „Wacht am Rhein" ist uns nicht mehr das, was sie einem Geschlechte war, das damals in seiner Blüte stand; wir haben, was jenes erstrebte und

Digitized by Google

erkämpfte. Und wenn man heute wieder nach dem Dichter und dem Sänger fragt, die damals unser Volk begeisterten, kann es gehen wie 1870: unter hundert wissen nur wenige die Namen. Von Carl Wilhelms übrigem Schaffen ist nicht viel in weite Kreise gedrungen. Er galt vor allem als der Komponist der „Wacht am Rhein" und anderer patriotischen Lieder und darum wurden seine andern Kompositionen wenig beachtet. Die Vaterlandslieder aber, die er schrieb, waren Ausdruck und Gefährten einer nach Deutschlands Einigung sich sehnenden Zeit, und da nun das Ziel errungen, klingt die Saite nicht mehr so recht, die sie angeschlagen. Und doch ist es falsch, dass unsere Vereine Carl Wilhelms kaum mehr gedenken, denn er hat nicht bloss auf dem Gebiet des Vaterlandsliedes Perlen der Männerchorliteratur geschaffen, die auch heute noch ihrer Wirkung sicher sind und sehr vieles von dem, was heutzutage gesungen wird, an Klangschönheit und reiner, kunstvoller Stimmführung weit übertreffen. Man sollte sich ihrer wieder erinnern, denn die einschlägige Literatur ist trotz ihres ungeheuren Umfangs nicht so überreich an wirklich Gutem, dass man solche Chöre einfach übersehen dürfte. Namentlich die kleineren Vereine, deren Dirigenten in Überschätzung ihrer Kräfte die Finger nicht von den modernen komplizierten Stücken lassen können und ein Hegarsches Werk nach endlosen Proben nur mit Ach und Krach entstellt zu Ende bringen, würden bei Carl Wilhelm ihnen angemessene Aufgaben finden. Wilhelm hat ja etwas von dem an sich, was man Liedertafelstil nennt und zum Teil in der Gattung selbst begründet liegt, aber das gilt nicht von allen seiner Quartette, die manchmal sogar eine im besten Sinne volkstümliche Erfindung aufweisen. So z. B. das Lied „Es ritten die roten Husaren", während das einst vielgesungene „Mein Schatz hat mich verlassen" jenen etwas sentimentalen Ton anschlägt, den das Volk bei solchen gemütreichen und wehmütigen Liedern liebt und der sich neben der prägnanten Melodie auch bis heute im Munde des Volkes erhalten hat. Unter Wilhelms Frühlingsliedern ist wohl das schönste „Wenn der Frühling auf die Berge steigt", während unter den Vaterlandsliedern das 1848 geschriebene Lied „Wir blieben lang' in Kerkernacht", dann das 1870 komponierte todesmutige „Wenn wir fallen" und „Husaren, zum Städtchen hinaus" besondere Erwähnung verdienen. Die erste Stelle nimmt hier natürlich die „Wacht am Rhein" ein.

Von den Liedern für eine Singstimme mit Klavier sind etwa siebzig erschienen. Sie weisen alle Carl Wilhelms Vorzüge, leichtfassliche und klare Melodik und Klangschönheit auf, haben uns aber heute nichts mehr zu sagen. Da hat der für Klavier geschriebene Kavalleriemarsch seine Kraft in ganz anderer Weise bewahrt. Er zündet heute noch wie ehedem und ein verständnisvoller Bearbeiter vermöchte daraus ein glänzendes Orchesterstück zu schaffen, das schon wegen der packenden Melodieen und Rhythmen seiner Wirkung sicher wäre.

Digitized by Google

Carl Wilhelms Lebensgang ist schnell erzählt. Am 5. September 1815 erblickte er in Schmalkalden als des Stadtmusikus Georg Friedrich Wilhelm ältester Sohn das Licht der Welt. Sein Vater erteilte ihm den ersten musikalischen Unterricht, zu dessen Fortführung Carl im Sommer 1832 nach Kassel geschickt wurde. Ende 1835 ging der Schüler nach Frankfurt a. M., um sich bei Aloys Schmitt zum vollendeten Klavierspieler auszubilden und beim Hofrat André in Offenbach Theorie zu studieren. In diese Frankfurter Zeit fällt nun ein Erlebnis, das auf den schon an und für sich schwerlebenden Mann den nachhaltigsten und drückendsten Eindruck machte, seine Kraft wohl für immer lähmte. Carl Wilhelm hatte einer Tochter des Hauses, in dem er Anfang 1839 wohnte, seine Neigung geschenkt und sah nun eines späten Abends, als er vom Klavier ans Fenster trat, deren Schwester nachtwandelnd auf dem Dache. Sie stürzte — was jedoch nicht nachgewiesen, durch seinen entsetzten Anruf erschreckt — herab und ward mit zerschmetterten Gliedern tot aufgefunden. Im folgenden Jahre zog Wilhelm als 25 jähriger nach Krefeld, wo er für weitere 25 Jahre seine Heimat fand. Er wurde Dirigent der Liedertafel, eines der ältesten Gesangvereine der Rheinprovinz und leitete auch von 1851—1854 den gemischten Chor, vermochte es aber nicht, sich eine seinen Kenntnissen und seinem Können entsprechende Stellung zu schaffen. Weltfremd, wie er war, viel von Krankheiten geplagt, vernachlässigte er seine Stunden, die ihm ein sicheres Brot eingebracht hätten, leistete jedoch als Dirigent der Liedertafel durch peinliche Sorgfalt im Einstudieren und feinstes Abstufen des Klanges hervorragendes. Aber auch hier ging es bei ihm, der oft ein so prachtvoller lebendiger Gesellschafter sein konnte, nicht ohne Reibungen ab. Schliesslich vermochte er, nicht ohne eigene Schuld, seine Stellung als Leiter des Vereins nicht mehr aufrechtzuerhalten und reiste im Jahre 1865 plötzlich ohne Abschied nach seiner Heimatstadt zurück. Von Wichtigkeit ist aus dieser Zeit der Tag der ersten Aufführung der „Wacht am Rhein", die in einem am 11. Juni 1854 von der Krefelder Liedertafel und dem Sängerbund zur Feier der silbernen Hochzeit des Prinzen Wilhelm und der Prinzessin Augusta gegebenen Konzerte stattfand. Das Lied wirkte so begeisternd, das es wiederholt werden musste und bald seinen Weg zu andern Gesangvereinen fand, die es pflegten, bis es 1870 plötzlich Gemeingut des ganzen Volkes wurde. Ist es nicht eine seltsame Laune des Schicksals, dass die „Wacht am Rhein" zum erstenmale an einem Ehrentage des Mannes gesungen wurde, der unter ihren Klängen siegreich nach Frankreich zog und als Kaiser zurückkehrte? Carl Wilhelm hatte das Gedicht im Jahre 1852 von seinem Freunde Greef in Mörs erhalten, der eine Sammlung von Männerchören herausgab. Greef schrieb damals an Wilhelm: „Das Gedicht wird dich sofort begeistern, eine Weise dazu

zu singen, die in allen deutschen Gauen alsbald widerklingt.“ Erst im März 1854 komponierte es Carl Wilhelm, im Mai desselben Jahres erschien es in Greefs Männerliedern und Greef schrieb damals dem Komponisten: „Somit dem hübschen Liedchen zur Wanderung ein Gottbefohlen!“ Welch eine Rolle das „hübsche Liedchen“ dereinst einmal spielen sollte, haben sich wohl beide damals nicht träumen lassen. Die mit ihm gewonnene plötzliche Berühmtheit führte, wie wir schon gesehen haben, den vergrämten, verbitterten und kranken Mann noch einmal aus seinem stillen Winkel im Thüringer Wald hinaus und der Jubel einer siegesfrohen Nation, die sein Lied auf den Lippen trug, umbrauste ihn. Er kehrte dann, schwer gelähmt, zu seinen Freunden nach Krefeld zurück, wo er seine beiden letzten Winter verlebte. Nur wenige Wochen brachte er dann noch in Schmalkalden zu, das er nicht mehr verlassen sollte.

DIE MUSIK IN RUMÄNIEN

von Jean Schorr-Zachary

Die Musik ist sehr beliebt in Rumänien.

Viele berühmte Künstler haben bei ihren verschiedenen Tournéen Rumänien nicht ausser acht gelassen und dort immer eine begeisterte Aufnahme gefunden. Sarasate, Alfr. Grünfeld, Alb. Friedenthal, Henri Marteau, Chaminade, Bellincioni, Pregi, Mascagni, Ondricek, Kubelik, Hubermann etc., die die Hauptstadt und die andern grösseren Städte Rumäniens besuchten, haben ohne Ausnahme ihre grosse Befriedigung über die glänzende Aufnahme, die ihnen dort zu teil geworden ist, ausgedrückt. Wir können hieraus schliessen, dass die Rumänier die Musik zu schätzen verstehen.

Die Vorliebe für Musik bei den Rumänen ist erklärlich; wir finden sie schon in den frühesten Zeiten. Das rumänische Volk ist eines derjenigen, welche am meisten vom Schicksal verfolgt worden sind. Wieviel Unbill hat es von den einfallenden Barbaren erleiden müssen und dann während mehrerer Jahrhunderte in dem Zusammensein mit den Türken, den Griechen u. a., die ihnen zahllose Demütigungen auferlegt und die sie ins Joch gespannt haben! In dieser Zeit suchten die Rumänen in dem Bestreben, soviel wie möglich ihre Unterdrückung zu vergessen, den Frieden, den sie draussen nicht finden konnten, im Schosse der Familie und erzählten ihre Leiden in jener Weltsprache, die jedem Sterblichen verständlich ist: sie vertrauten ihre Schmerzen der einheimischen Schalmei an und schufen sich so eine charakteristische, ihrem Seelenzustand entsprechende Musik, deren erhabenster Ausdruck die „Doina" ist.

Die nationale rumänische Musik ist also nicht heiter; im Gegenteil, sie neigt zur Melancholie. Später sind aber auch Melodieen entstanden, in denen eine gewisse Lustigkeit lebt: wie die „Hora", die „Sirba", der „Briul" und die „Kindia".

Voller Freude tanzt zwar der Rumäne nach den Tönen dieser letzteren, aber mit Vorliebe lauscht er doch auf die „Doina". Dieser Gesang erweckt Erinnerungen und bringt in ihm seine ganze stürmische Vergangenheit zum Wiederaufleben.

Digitized by Google

Die rumänische Volksmusik ist sehr melodiös und spricht nicht nur den Rumänen an, sondern jeden, der sie hört. Grosse Künstler äusserten ihren Beifall über sie in enthusiastischer Weise. Verdi wollte die „Doina", die ein „lautar" (rumänischer Lautenspieler) ihm vorsang, immer wieder hören. Michelet, Quinet u. a. zeigten sich nicht weniger begeistert. Liszt hörte die rumänischen Volkslieder, als er in Jassy weilte. Seine Freude an ihnen war so gross, dass er sich nicht enthalten konnte, den Chef der „lautare" Barbu zu umarmen. Mascagni hat die die Nationallieder Vortragenden „geborene Künstler" genannt.

Jetzt ist die rumänische Musik auch im Auslande sehr geschätzt. In Paris wird sie durch Barleaza, Lica Stefanescu, Ciolac vertreten. In Russland konzertieren beständig Orchester mit „lautaren".

Die Rumänen haben also eine originelle und beachtenswerte nationale Musik. Dasselbe lässt sich nicht von der Kunst-Musik sagen: eine rumänische Schule der Musik gibt es nicht. Trotzdem wird viel komponiert, besonders auf dem Gebiet der Tanzmusik, der orientalische Motive zu Grunde liegen. Von den rumänischen Tänzen hat der Walzer „Donauwellen" von J. Ivanovici, dem Generaldirektor der Militärmusik, der vielleicht der „König des rumänischen Walzers" genannt werden könnte, die grösste Verbreitung gefunden.

In den letzten 20 Jahren hat sich eine entschiedenere Bewegung zum Individualismus in der rumänischen musikalischen Kunst offenbart: es erscheinen Opern und Operetten. Flechtenmacher begann mit der Operette „Baba Hîrca"; Ed. Caudella schuf die Operetten „le Prince Epaminonda", „Fata Răzăsului", „Olteanca" und die komische Oper „Hatmanul Baltag"; M. Cohen-Linaru komponierte die Opern „Tudorel", „l'Ile des Fleurs" und „Mazeppa"; C. Porumbescu trat mit „Crain nou" an die Öffentlichkeit.

Das im wahren Sinne des Wortes erste Werk der rumänischen Oper ist „Petru Raresch", ein dreiaktiges Drama, von M. Edouard Caudella, ehemaligem Direktor des Konservatoriums in Jassy, das zum erstenmale im Jahre 1900 im National-Theater in Bukarest aufgeführt wurde.

Diese Oper war fraglos dazu berufen, der rumänischen Musik neue Horizonte zu eröffnen. Caudella hält sich in der Mitte zwischen der Wagnerschen und der rein melodischen Schule. Er behandelt seine Musik vorzugsweise symphonisch, die Instrumentation ist reich, die Chöre sind gut gearbeitet. Die Handlung von „Petru Raresch" ist der nationalen Geschichte entlehnt. Sie spielt im Jahre 1529 zu Lebzeiten des Prinzen Stefanitza-Voda. Die Darstellung dieser Oper war eine wirkliche Offenbarung des Nationalen und ein reines Freudenfest: die Musik, die Typen und historischen Gestalten, alles hatte den rumänischen Charakter.

Das Werk gestattet Caudella einen Ehrenplatz unter den modernen

Komponisten einzunehmen. Zur Zeit arbeitet er an einer neuen Oper „Dragosch".

Erwähnen wir noch einige der populärsten Komponisten:

Eduard Wachmann hat mehrere musikdramatischen Werke geschaffen, ausserdem Chöre komponiert und sich auf dem Gebiet der Kirchenmusik betätigt; — G. Musicescu hat sich durch die Notierung der Volks- und Kirchenlieder in moderne Notenschrift ausgezeichnet. Ferner hat er zahlreiche Orchester- und Chorwerke religiösen Charakters komponiert; — Georges Stephanescu, ein origineller Komponist, ist der Schöpfer einer Menge sehr geschätzter Werke; — M. Cohen-Linaru hat die obenerwähnten Opern und mehrere Chöre, sowie Walzer und nationale Lieder komponiert; — C. Demetrescu hat mehrere Streichquartette, einige Konzerte für Violoncello u. a. m. geschrieben; — G. Kiriac, ehemaliger Schüler von Vincent d'Indy, ist ein feiner Komponist, ein Wiederhersteller der Kirchen- und Volksmusik; — Theodor Fuchs, ein hervorragender Pianist, ist der Schöpfer einer geistreichen rumänischen Rhapsodie, deutscher Lieder, mehrerer Konzertwalzer; — Oskar Spirescu hat viele lieblichen Romanzen komponiert; — Th. de Flondor ist der Komponist der Operette „Mosch Ciocarlan".

Unter den jüngeren Komponisten, von denen man viel erwartet, wollen wir Georges Enescu, den Schöpfer der rumänischen symphonischen Dichtung und hervorragenden Violinisten, der auch in Berlin guten Erfolg gehabt hat, und Jean Lcarlatescu erwähnen, den Lieblingsschüler Karl Reineckes, der sich in seinen Balladen, Liedern und in seiner Klaviermusik als Komponist von grosser Zukunft gezeigt hat.

Nach diesen mögen noch genannt sein: Eduard Hübsch, der Schöpfer der Königshymne; Scheletti, der Romanzen-Komponist; Flechtenmacher und L. Wiest.

Zu den musikalischen Unterrichtsanstalten übergehend teilen wir mit, dass es zwei Konservatorien in Rumänien gibt, das eine in Bukarest, das andere in Jassy.

Aus diesen Konservatorien, die seit 40 Jahren bestehen, sind zahlreiche Schüler hervorgegangen, die zum grössten Teil ihre Studien im Auslande fortgesetzt haben.

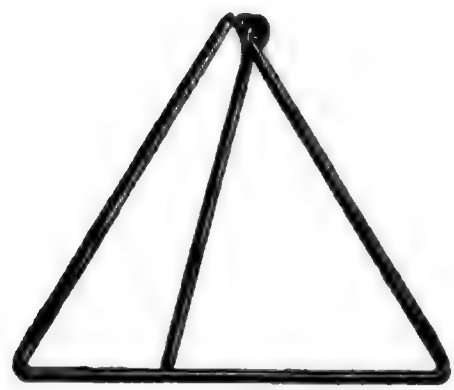
Das Institut in Bukarest steht seit 1870 unter der Leitung des Direktors Ed. Wachmann. Es wird jährlich von 400—500 Schülern besucht; bis zum vorigen Jahre war der Unterricht gratis. Das Konservatorium in Jassy hat ein ständiges Orchester; Direktor ist seit langer Zeit Eduard Caudella. An seine Stelle ist im letzten Jahre Gabriel Musicescu getreten. Ferner haben wir eine Akademie für Musik und dramatische Kunst, deren Aufgabe es ist, Kräfte für die Volkstheater heranzubilden.

Digitized by Google

Das Schulgeld ist äusserst niedrig bemessen, damit die Anstalt allen zugänglich sein kann. Ausser den höheren und Spezialschulen für Musik haben wir noch Musiklehrer an allen Gymnasien und höheren Lehranstalten. In der letzten Zeit ist man mit Ernst daran gegangen, in den oberen und unteren Schulen den musikalischen Geschmack zu heben.

Die Rumänen, die von der römischen Rasse abstammen, scheinen die französische und italienische Musik der der andern Völker vorzuziehen. Die italienische Oper nimmt den ersten Rang ein. Die beliebtesten Komponisten sind: Verdi und Mascagni. „Faust", „Carmen", „Jüdin" und „Manon" sind die hier meist gegebenen französischen Opern.

Die deutsche Musik ist ziemlich bekannt, besonders die instrumentale, obgleich sie nur wenig geschätzt wird. Man hört am liebsten Mozart und Beethoven und die Romantiker: Schubert, Mendelssohn, Schumann; dann Liszt und besonders Chopin. Wagner aber ist noch fast ganz unbekannt!



ALFRED BRUNEAU ALS DRAMATIKER

von Dr. Ludwig Schiedermair-München

H Lindloff

Von Robert Cambert und Giovanni Lulli*) bis in die Glanzzeit Meyerbeers herauf sehen wir die Einflüsse französischer Musik auf die deutschen Komponisten sich geltend machen. Keineswegs historisch, vielleicht patriotisch wäre es gedacht, wollte man fremde Beeinflussungen bedauern. Gerade dadurch erweiterte sich der eigene Gesichtskreis, man lernte in die Weite schweifen, ohne an Tiefe zu verlieren, die Phantasie wurde befruchtet, Formen und Ausdrucksmittel wurden bereichert. Viel seltener dagegen erweist sich die Tatsache, dass ein deutscher Meister auf die linksrheinischen Kollegen einen entscheidenden Einfluss ausübte. Ein solcher war Richard Wagner. Unter seinem Zeichen hat sich seit noch nicht langer Zeit in Frankreich eine Gruppe von Tonkünstlern gebildet. Und es ist wohl nicht mehr unbekannt, dass Alfred Bruneau**) unter ihnen zu den ersten zählt.

Vor allem wirft sich nun die Frage auf, inwiefern sich diese französische Wagnerschule ihre Selbständigkeit und nationale Eigenart gewahrt hat, welche Anregungen sie durch den Bayreuther empfangen und welchen neuen Zielen sie zugesteuert. Es ist weniger zu untersuchen, inwieweit sich ihre Technik gesteigert hat, als wie sich ihre musikalische Ausdrucksweise und Denkungsart den modernen Errungenschaften Rich. Wagners, die zum Teil einen spezifisch deutschen Charakter tragen, anzupassen verstand, oder wie sie von der fremden Art gleichsam durchtränkt wurde. Durch die Betrachtung gerade der Werke Bruneaus und insbesondere

*) Auch hier möchte ich für die Schreibart Lulli statt Lully plaidieren, schon aus dem Grunde, da Lulli ein geborener Italiener war.

**) Bruneau wurde am 3. März 1857 zu Paris geboren. Als Schüler Massenets errang er 1881 den prix de Rome. Auch als Musikschriftsteller lenkte er die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich, wie man auch heute noch an den Musikreferaten Bruneaus im „Figaro“ seine Freude haben kann. Seine Werke bestehen auf kompositorischem Gebiete aus mehreren Konzertouvertüren, symphonischen Dichtungen und grösseren Opern. Auch ein „Requiem“ erlebte Aufführungen und fand Beifall. Über sein Verhältnis zu deutschen modernen Musikern bieten seine Kritiken Material.

Digitized by Google

wieder von dessen „Messidor“ lässt sich ein Einblick in die Produktivität der „fränkischen“ Wagnerianer tun. Dies wird freilich nur dadurch ermöglicht, dass wir zu der Überzeugung gelangen, dass Bruneau ein weit über den Durchschnitt hinausragender Musiker ist, der mit Recht und Bewusstsein neue Bahnen einschlagen kann und darf.

Es bietet fast immer Reize, einen Komponisten über sein Werk sich selbst aussprechen zu hören, umso mehr, wenn es in sachlicher, geistvoller Weise geschieht. Bruneau urteilt über seinen „Messidor“*): „Tout le monde le sait: Messidor a soulevé des polémiques et des querelles terribles. Qui donc! Ou déclamerait sur la scène de l'Opera, où tant de livrets en vilaines vers de mirlitons jouissent de l'impunité, un poème en belle prose simple vigoureuse, cadencée, musicale? Ce poème, clair, émouvant, logique, de consolante et sereine philosophie, glorifiant notre noble terre de France dans ce qu'elle a de plus magnifique: sa fécondité rédemptrice, son blé, sauveur, dispensateur de la vie et de la joie, ce poème, d'essence nationale pour ainsi dire, n'aurait point été tiré d'un roman de chevalerie ou d'histoire par quelque professionel patenté? Mais son succès serait la ruine d'une industrie . . .“ Und weiter fährt er fort: „ . . . rien n'est aussi contraire à la modernité que le recul en les brouillards de la légende, rien n'est aussi opposé à l'esprit de notre race que la conception du bonheur dans la mort. Nous sommes des gens, qui persistons à aimer le soleil, la vie pour ce qu'ils ont de bon, de réchauffant, de fécondant, et nous croyons encore à la joie, à la beauté ici-bas.“ Wer hierzu Max Grafs „Wagner Probleme“ (Wien) vergleicht, der findet eine merkwürdige Übereinstimmung der Anschauung zwischen dem französischen Musiker und dem deutschen Ästhetiker. Und wenn ich noch eine Stelle aus einem Briefe, den jener Komponist, den Nietzsche wohl gegen Richard Wagner „auszuspielen“ dachte, an mich schrieb, anführe: „ . . . Ich liebe alles, was Licht und Sonne heisst . . . die Kunst eines Horaz, Ariost . . . eines Mozart und Chopin dünkt mir fürs Erdendasein nötiger, als die der Düsterlinge (!) und Grau- in Grau-Maler . . .“ (!), dann haben wir einen weiteren Beleg zur Charakteristik unserer modernen Kunst und ihrer Wagner-Apostaten. Für die Beurteilung der modernen französischen Oper sind jene Worte Bruneaus von nahezu fundamentaler Bedeutung. Sie zeigen uns, dass die nationale Eigenart nicht zu Grunde ging, dass die heiteren, langwelligen Farben eben dem französischen Wesen mehr zusagen, als die dunklen, düsteren. Die Lebensbejahung, die Freude am Genuss sträubt sich gegen pessimistische Todesahnungen, gegen ein williges Verzichtleisten auf ein individuelles Sichausleben. Es wäre un-

*) Vgl. Bruneaus Aufsatz „Le drame lyrique français“ in „Rivista Musicale Italiana“ 4. Band p. 299—304.

gerecht, wollte man einen solchen Optimismus gleichbedeutend mit einer gewissen Leichtfertigkeit, mit einem Mangel an tieferem, inneren Empfinden halten.

Wenn ich von Bruneaus Opern gerade den „Messidor" zur Bestimmung der dramatischen Kraft dieses Komponisten herausgreife, so geschieht es aus dem Grunde, weil ich gerade dieses Werk im Vergleich zu „Le rêve" und „L'attaque au moulin" für das abgeklärteste und selbständigste Bruneaus halte. Die schon vor längerer Zeit erschienene und zu Paris aufgeführte Oper „Ouragan" wird erst in einiger Zeit richtig gewürdigt werden können.

Bruneaus „Messidor" ist ein Bühnenstück im Richard Wagnerschen Sinne. Um sich von einer Nachahmung freizuhalten, war vor allem eine textliche Unterlage nötig, die den musikdramatischen Anforderungen entsprach. Und eine solche lag dem Komponisten in der Dichtung Zolas vor. Es sind keine Liebhabereien, die Zola dazu bewogen, als Opernlibrettisten sich aufzuspielen. Es war vielmehr der innere Drang, Menschenschicksale zu schildern, nicht um der dazu zu komponierenden Musik, sondern um der Sache selbst willen. In der Wertung des Textes und seines Verhältnisses zur Musik geht also Zolas Bestreben mit dem Rich. Wagners zusammen. Und Bruneau handelte ebenso im Geiste und Sinne Wagners, da er eine solche Dichtung zum Vorwurf sich wählte.

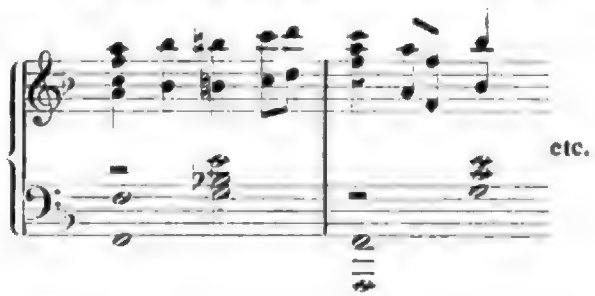
In der Dichtung Zolas stört nichts Zufälliges, theatralisch Gefärbtes die Illusion, alle Vorgänge werden in ungemein natürlicher Weise entwickelt. Ungezwungen wird jedes Fortschreiten der Handlung von der einen Scene zur anderen gegeben, sorgfältig wird der Knoten geschürzt, die Katastrophe vorbereitet. Dem Dichter steht eine prägnante und, was für die Operndichtung von Bedeutung ist, eine klare und kurz gefasste Sprache zu Gebote. In zweifacher Hinsicht bietet die Dichtung im Rahmen der Oper Neuheiten. Das Sujet ist der Gegenwart entnommen, ein Stück modernen Lebens ist geschildert und erfasst. Es zeigt von grossem Verständnis für das moderne Musikdrama, dass der Dichter seine Gedanken in einfacher Prosa zu einem Ganzen fügt. Nicht das Streben nach bizarrer Originalität bewog Zola zu diesem Versuch, sondern die Erkenntnis, dass eine einfache Arbeitertragödie nicht in den bombastischen Versen eines einem alten Sagenstoff entnommenen Heldendramas abgemacht werden kann.

Zola lässt im „Messidor" die Jagd nach Gold und Glück, den Ruin des reich gewordenen Fabrikherrn an uns vorüberziehen. Aber auch inniges Liebesleben, goldsonniges Erdenglück hebt sich von dem düsteren Hintergrunde der „Revolution" ab. Und in einer dem Musiker geradezu entgegenkommenden Weise ist die Grundstimmung: jene Gluthitze der

Digitized by Google

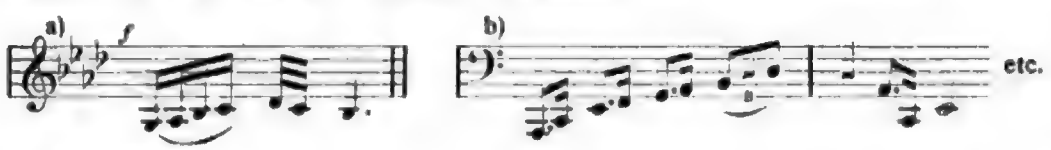
Sommertage,*) die Spannung aller Nerven, das Eintreten völliger Ermattung festgehalten, um mit dem Motiv hoffnungsvollen Aufatmens zu enden. Für das Empfinden des deutschen Dramatikers ist der Schluss des Dramas zu schwach geraten. Von dem bereits oben erörterten Standpunkt des französischen Musikdramatikers aber wird die glückliche Lösung des Knotens geradezu gefordert.

In welchem musikalischen Gewande**) erscheint nun die Dichtung Zolas? Da ist vor allem zu betonen, dass die rein melodische Linie weniger stark ausgeprägt ist und in ihrer Faktur an Gounod gemahnt. Als Beispiel hierzu: das Thema der Zufriedenheit, des Glücks der Liebe:



sowie das der „Verzückung“:

Doch scheint mir dieses Zurücktreten der melodischen Kraft darin begründet, dass der Komponist in seiner starken dramatischen Beanlagung bemüht ist, die Entwickelung der Handlung musikalisch nicht durch langgedehnte, lyrische Melismen zu gefährden. Man sieht auch, wie Bruneau seine Themen in der Verarbeitung hinsichtlich der Melodik zumeist verengert und eher verkleinert als breiter ausführt. Von hinreissender Wucht sind die Themen erfüllt, die sich auf die „Revolte“ beziehen:



*) Den Namen eines jener Sommermonate („Messidor“, „Thermidor“, „Fructidor“), die der französische Revolutionskalender vom 22. September 1792 — 31. Dezember 1805 eingeführt, benützt Zola in richtiger Weise als Titel zu seiner Dichtung, um symbolisch und doppelsinnig an die Hitze der Jahreszeit und die Schwüle der Revolutionszeit zu erinnern.

**) Der Klavierauszug wie die gestochene Partitur des „Messidor“ ist bei Choudens in Paris erschienen, eine deutsche Übersetzung bei Albert Ahn in Köln. Der Einband ist mit einem prächtigen Titelbild von Jules Chéret geschmückt. Vgl. auch meinen „Opernführer“ (Leipzig).

Und Bruneau hat auch aus Richard Wagners Werken gelernt, die Themen sinngemäss und in ununterbrochenem Flusse zu verweben. Am meisten befriedigt in dieser Hinsicht der erste und dritte Akt. Dem letzteren geht ein „symphonisches Zwischenspiel" voraus: die Legende vom Gold. Für dieses scheint es zwei Fassungen zu geben. In der einen, die auch dem deutschen Textbuch zu Grunde gelegt ist, wird die Musik zur symphonischen Dichtung, in der andern soll die Musik die Vorgänge auf der Bühne gleichsam illustrieren und in der Art der Pantomime des „Ballets" die Angaben des Dichters mitausführen helfen. Ich glaube, dass dadurch der Weg des pro und contra gezeichnet ist. Und zum Teil lässt sich auch mit Recht gegen dieses „Einschiebsel" protestieren.

Bruneau besitzt auch die Fähigkeit, modulatorisch zu charakterisieren und Seelenstimmungen zu zeichnen. Überhaupt ist der Komponist darauf bedacht, mit einfachen Mitteln, dem Inhalt der Dichtung entsprechend, zu wirken. Dass Bruneau den grossen Orchesterapparat heranzieht, also scheinbar Klangmassen, die mit dem Inhalt zum Teil im Missverhältnis stehen, lässt sich wohl daraus erklären, dass kein Komponist sich seiner Zeit entziehen kann und seine orchestrale Schreibart stets durch die Entwickelung der Instrumentalmusik bedingt ist. In diesem Rahmen zeigt Bruneau Farbensinn und ein sorgfältiges Ausarbeiten einzelner Klanggruppen.

Bruneaus dramatische Kraft ist echt, vereint mit einem grossen Schwunge ein sicheres Erfassen der entscheidenden Momente. Die Wagnerschen Grundsätze sind durchgeführt, was schon hinsichtlich der verschiedenen Stoffwahl nicht rein äusserlich geschehen konnte. Bruneau hat in der Musik psychologisch zu entwickeln gelernt und das Sinnwidrige der steten Melodisierung erkannt.

Dass derartige Bestrebungen in Frankreich selbst nicht immer Anerkennung finden, lässt sich begreifen. Wir wissen, wie wenig Berlioz und auch Chabrier von ihren Landsleuten beachtet wurden. Die heutige Wagner-Begeisterung in Frankreich kann wohl ebenso wie die Pilgerfahrt der Ausländer nach Bayreuth zum Teil auf das Konto der Mode gesetzt werden. Es ist für die Entwickelung der modernen französischen Oper sicherlich von grosser Bedeutung, dass Künstler wie Bruneau die altgewohnte Bahn verliessen und an einem geistigen Austausch teilnahmen. Vielleicht zieht in nicht zu ferner Zeit der moderne Geist auch in jenes Gebiet ein, auf dem die Franzosen stets Meister waren, auf dem der komischen und Spiel-Oper.

ALTSÄCHSISCHE ARMEE-MÄRSCHE

von Otto Schmid-Dresden

Es ist im allgemeinen wenig bekannt, ein wie streitbarer Fürst jener Herrscher war, der als erster der Kurwürde Sachsens durch den gleissenden Schimmer der polnischen Königskrone neuen Glanz zu verleihen trachtete. Von August dem Starken wird allenfalls berichtet, dass er, in allen ritterlichen Künsten Meister, im Türkenkriege vom Jahre 1696 und im besonderen in der Schlacht bei Olasch (richtiger Dinasch) als Oberbefehlshaber Proben seiner soldatischen Eigenschaften ablegte. Im übrigen aber hat man sich gewöhnt, ihn lediglich als den prachtliebenden Herrscher hinzustellen und anzusehen, der das Roisoleiltum zuerst ins Deutsche übertrug. Und gleichwohl war der Monarch ein Regent, der sich wie nur einer seine Regierungsgeschäfte angelegen sein liess — das beweisen die Akten des Königl. Sächsischen Hauptstaatsarchivs. Nicht am wenigsten aber ging sein Streben dahin, die Wehrkraft seiner Erblande zu erhöhen, als er erkennen musste, welcher Anstrengungen es bedurfte, sich in den Besitz des Reiches zu setzen und zu behaupten, dessen Krone er sich gewonnen hatte. Bis ins Eingehendste befasste er sich persönlich mit seiner Armee, ihrer Organisation, Montierung, Uniformierung u. s. w. und vergass darüber auch nicht, dass eine gute Marsch-Musik die Leistungsfähigkeit und den Elan der Truppen zu erhöhen angetan ist. Schon unterm 13. Nov. 1701, also im zweiten Jahre des „nordischen Kriegs" hatte er an den General-Feldmarschall von Steinau von Warschau aus u. a. die Weisung ergehen lassen, dass für die „Spiele" der neuen Regimenter „zeitig" gesorgt und ihm berichtet werde, was ein jegliches Regiment sowohl Infanterie als Dragoner für einen Marsch habe. Eine gleiche Weisung erliess der Fürst dann im Jahre 1729, das überhaupt bedeutsam wurde für die innere Geschichte der sächsischen Armee, insofern dem im Vorjahre erlassenen neuen Dienstreglement für die Kavallerie auch ein „Montierungs-, Ausrüstungs-, und Armaturreglement" folgte. Diesmal aber wird unterm 2. Januar 1729 sogar direkt angeordnet, dass von den zehn Regimentern Infanterie jedes den „zeither von ihm geführten" Marsch „mit allen Stimmen ohngesäumt" einsenden solle. Und zwar erging gleichzeitig mit dieser an Seine

Digitized by Google

Durchlaucht den Herzog Johann Adolf von Sachsen-Weissenfels als den General der Infanterie gerichteten Ordre eine gleiche an Seine Excellenz von Baudissin als den General der Kavallerie, der die Märsche der „vier im Lande stehenden Dragoner-Regimenter" einzufordern angewiesen wurde.

Die erstgenannten zehn Infanterie-Märsche, die zum grössten Teil fein säuberlich einkuvertiert bei den Akten lagen, sind nunmehr durch den Schreiber dieser Zeilen in einer Klavierbearbeitung zugänglich gemacht worden*). (Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig), die bei möglichster Wahrung des Originalcharakters zugleich eine Grundlage bieten soll für eine Übertragung auf die neuzeitliche Besetzung der Militärmusik. Von den „Pauken-Stückchen" der Kavallerie heisst es in den Akten unterm 4. Dezember 1729, sie seien „in Noten gebracht", vom Obristen von Criegern unterm 29. August ds. Jahres eingesandt und von Sr. Excellenz „zu sich genommen worden". Auf die „Infanterie-Märsche" des näheren eingehend, so sind sie originaliter gesetzt für 2 Oboen, 2 Hörner und doppeltbesetztes Fagott (Basson), wie denn der etatsmässige Bestand einer Regimentsmusik der von sechs Hautboisten war. Die Kompositionen sind, selbstverständlich, noch ohne Trio und geben sich als echte Kinder ihrer Zeit, des Zeitalters des Barock. Dementsprechend sind sie thematisch nicht selten auf einen gewissen würdevollen Ton, auf ein „Pomposo" gestimmt und tragen in gravitätischen Bassführungen gleichsam die Allonge-Perücke zur Schau, offenbaren doch aber andrerseits auch ein Streben nach leichteren und gefälligen Formen; beides unter Anlehnung an die Kunstmusik, an den Stil der Suiten und Partiten. Vereinzelt nur tritt uns einmal eine gemütlich-volkstümliche Marschweise gesanglicher Prägung entgegen. Doch kommt es hier ja auch kaum darauf an, ob und wie weit etwa diese Musikstücke vor dem Auge der Kunstkritik bestehen. Dafür ist ihr Wert für die Zeitgeschichte unbestreitbar und überdies gewinnen sie ihre besondere Bedeutung durch die Beziehungen, in denen sie mit der sächsischen Armee, diesem kampferprobten und bewährten Gliede des deutschen Reichsheeres stehen. Wie sie unzweifelhaft deren älteste bekannt gewordenen Märsche sind — die nächst ältesten sind die „Präsentier- und Parade-Märsche der vormaligen Kurfürstlich-Sächsischen Armee" vom Jahre 1788; herausgegeben von A. Schubert (Bellmann & Thümer, Potschappel), — so wird ihnen auch als beglaubigten „Armee-Märschen" in Deutschland bezüglich der Anciennität der Rang kaum streitig gemacht werden können.

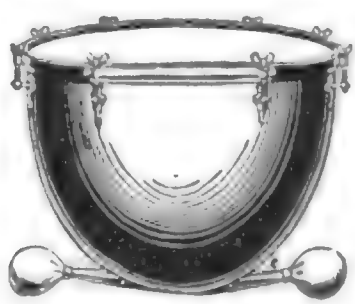
Zieht man nun die gegenwärtige Organisation der sächsischen Armee in Betracht, so würde sich eine Verteilung der Märsche auf deren Regimenter wie folgt darstellen. Die beiden Grenadier-Regimenter No. 100 u. 101

*) Marsch 1 und 8 bilden die Musikbeilage dieses Heftes.

(Dresden) erheben Anspruch auf den des Regiments „Erste Garde", die Regimenter 102 (Zittau) und 103 (Bautzen) auf den des Regiments „Prinz von Sachsen-Gotha", die Regimenter 104 (Chemnitz) und 105 (Strassburg) auf den des Regiments „du Caila" und die Regimenter 106 und 107 (Leipzig) auf den des Regiments „von Dressky". Überdies würden die Regimenter 102 und 103 den im Anhange 16 der Geschichte der sächsischen Armee von Schuster & Francke gegebenen Tabellen zufolge noch Anspruch auf die Märsche der alten Regimenter „Königl. Prinz" und „von Böhn" erheben, während für den Marsch des Regiments „Herzog von Sachsen-Weissenfels" die Regimenter 104 und 105 sowie 106 und 107 in Frage kommen könnten. Die Regimenter „Zweite Garde" und „von Löwendal" wurden im Jahre 1748 „aufgelöst und unter andere Regimenter verteilt". Über das Regiment „Marche" weiss auch das herangezogene Werk (s. III. Teil S. 381. Anm.) keinerlei Angaben zu machen. Seinem Marsch begegnet man auf der Rückseite der Stimmen des Marsches des Regiments „von Böhn" wieder mit der Bezeichnung „Graf Rutowsky"; er wurde also möglicherweise von dem im Jahre 1729 gegründeten „polnischen Grenadier-Garde-Regiment" übernommen, zu dessen Inhaber und Chef dieser General ernannt worden war.

Dass die Frage nicht von der Hand zu weisen ist, ob die Einziehung dieser Marsch-Kompositionen nicht als ein Glied der Massnahmen anzusehen ist, die durch die Planung jenes denkwürdigen „Campement von Zeithayn" (1730) veranlasst wurde, sei hier nur flüchtig berührt.

Den Marschweisen aber mag man wünschen, dass sie dort wieder Eingang finden, woher sie stammen. Lebt doch in ihnen ein Stück Geschichte fort und ist in besonderem Grade die Armee berufen, die Überlieferungen zu pflegen, die die Gegenwart mit der Vergangenheit verbinden. Nun, und kommt hier in erster Linie auch nur ein Teil des grossen deutschen Heeres in Frage, so doch gewiss ein solcher, der sich in Krieg und Frieden glänzend bewährt hat und der einst unter Führung ritterlicher Königssöhne auf den Schlachtfeldern Frankreichs mit erstreiten half, was heute wir stolz unser eigen nennen: Kaiser und Reich.



BESPRECHUNGEN

BÜCHER

230. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1902. Neunter Jahrgang. Hrsg. v. Rudolf Schwartz. Verlag: C. F. Peters, Leipzig. 1902.

231. Rondeau Freiherr von Lilliencron: Freie Jugendzeit. Lebenserinnerungen. Kindern und Enkeln erzählt. Verlag: Schuster & Loeffler, Leipzig.

232. Emil Krause: Vokalmusik. Kunstgesang. (Historisches und pädagogisches). Verlag: C. Bertelsmann, Gütersloh.

234. Meyers Grosses Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechster, gänzlich neubearbeiteter und vermehrter Auflage. Band III. Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien. 1902.

235. Ausser dem jahrelangen Erscheinen der vorstehenden Nachschlagewerke begriffliess Bücherlisten und einem sorgfältigen Verzeichnis der in allen Kulturländern im 19. Jahrhundert erschienenen Bücher und Schriften über Musik enthält dieses Jahrbuch wieder eine Reihe wertvoller musikalischer Abhandlungen. Max Seiffert schreibt über „Buxtehude, Händel, Bach", spendet über das von Buxtehude in Lübeck veranstaltete Abendmusiken und führt besonders hervorragende Stellenbeide. Er weist ferner darauf hin, dass, während Bach, den sein Interesse vor Orgel drängte, in Buxtehude ein Vorbild sah, die durch Reichtum verwandten Formen zu vereinfachen, Händel sich bemühte, in Buxtehude's Werken Neues zu entdecken. Arnold Werner bedient Händeln hat; er lasse aber eine einzige instrumentale Komposition Händels von Buxtehude gegenüber den vielen Parallelen Becke. — Einen prächtigen Beitrag auf „Gesamtausgabe" liefert Hermann Kretzschmar. Er führt, dass darum individuelität durch Eingriffe des Puales bestimmt werden ist: die eigene Meinung von gefehlten und künstlerischen Varianten, die Pflichtigkeit aus dem Volke, so scheinen und durch einen starken musikwissenschaftlichen Realismus. Herr. der verschiedenen Mängel. Ein Beitrag zu Chrysander's Händel-Biographie liefert Max Schneider. Er weist nach, dass Chrysander auf Thomas Harris Händel gestützt ist, was Werning ebenso. Er stützt eine allgemeine Schwäche des biographischen Betriebes selbst eine Unfähigkeit zur Herrschaft in der wissenschaftlichen Arbeit. Systematisches Durcharbeiten des gesamten Materials muss ihm voraus oder zur Seite gehen. Für das, was er meinem Händel zu beantworten ist, ist also Chrysander nun genauso Tod bei von Schiedt." Er hat die Biographie vor allem wegen der Arbeit an der Herausgabe der Werke Händels nicht Gesamtausgabe. Ein Beitrag zu Chrysander's Händel-Biographie liefert Max Schneider. bewogen. „Er suchte das Papier, seinen Satzes, Gieshes und Drucker zu, rufen die ganze Herausfassung auf sich und in sein Haus. ... Um von dem Erreg geseiger Arbeit zustandzig ihr werden, um die Hände für die Händelgesellschaft frei, war für sie Berufsmässigkeit zu haben, ward er Kassirgeier." „Auf alle Fälle hat seine Händelausgabe neben dem Umfange auch die grösste Leistung in der Publikation aller Musik und Überfülle die Mängel der verwandten Unternehmungen durch die Dürftigkeiten, mit der sie durchgeführt ist." Kennzeichnend hierfür ist, dass sich in der Gesamtausgabe der Arbeiten Chrysanders die Händelschen Opernbuch verwerfen sah, und Herr endlich diesen gröberen Gesichtspunkt Mangel an die Stelle der wissenschaftlichen Realismus. — Ferner bietet

H. Kretzschmar „Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik". „Die Formen sind Mittel des Ausdrucks. Was ausgedrückt werden soll, ist etwas Geistiges. Das muss, wenn der Komponist nicht Hokuspokus treibt, unter den Formen und durch sie zum Vorschein kommen und dem Hörer mindestens in den Hauptzügen, das sind die Affekte, klar werden. Die Ansicht, dass Musik nur musikalisch wirke, muss beseitigt, die Freude an der absoluten Musik als eine ästhetische Unklarheit erkannt werden. In dem Sinne eines lediglich musikalischen Inhaltes gibt es keine absolute Musik!" Als Grundlage aller Hermeneutik erklärt Kretzschmar die Sicherheit in der Themenästhetik. Vor allem muss der Schüler die Kadenzen und Variationen richtig deuten lernen, ehe er Töne innerlich zu hören und den Inhalt zu bestimmen versucht. — Max Friedlaender untersucht „Brahms' Volkslieder" und berührt sich darin vielfach mit Hohenemsers Aufsatz in der „Musik"; er geht den Quellen für jede Melodie nach und sucht auch die Eigenart der Begleitung festzustellen. Dabei zeigt er, dass ein grosser Teil der von Brahms bearbeiteten Volkslieder von dem Berliner Kapellmeister J. F. Reichardt, dem Buchhändler F. Nikolai und von Anton Wilhelm von Zuccalmaglio, dem Herausgeber der „Deutschen Volkslieder mit ihren Originalweisen" (1840), herrühren, also gefälschte Volkslieder sind. — Endlich veröffentlicht Max Friedlaender „Weberiana", zwei bisher ungedruckte Jugendkompositionen Webers aus den Jahren 1802 und 1803, ein Lied „Die Kerze" für eine Singstimme und Klavier und den dreistimmigen Gesang für Canto, Tenore und Basso, „Ein Gärtchen und ein Häuschen drin."

332. Ein reizend geschriebenes Büchlein, das von der grossen geistigen Frische des mehr als 80jährigen Herausgebers der „Denkmäler der deutschen Tonkunst" beredtes Zeugnis ablegt und namentlich von Norddeutschen gern gelesen werden wird. Uns interessiert hier das Büchlein nur insoweit, als der Autor über Musik spricht. In Lübeck, wo er sein letztes Schuljahr verlebte, nahm er teil an dem ersten Norddeutschen Musikfest, hörte Opernvorstellungen von der Truppe des Grafen Hahn und empfing einen bleibenden Eindruck von dem Klavierspiel Alexander Dreyschocks. Anlässlich dessen Programms bemerkt er sehr richtig: „Die Klassiker Haydn, Mozart, Beethoven waren in Konzert- und Hausmusik in ihren Klavierkompositionen ganz in den Hintergrund getreten. Sie schienen für immer zu erblassen, während in Wirklichkeit die Sache so lag, dass jener Generation das wahre Verständnis für sie noch nicht aufgegangen war. Man fing an, sich mit dem dürftigsten Gehalt zu begnügen; die Schule warf sich dafür mit verdoppelter Anstrengung auf eine ganz neue Entwickelung der Technik, auf Herausbildung neuer Klangwirkungen des Instruments, auf ein brillantes Spiel der Töne." Auch einige Lisztreminiszenzen teilt von Liliencron mit. Weit wichtiger sind jedoch seine Mendelssohn-Erinnerungen. Als junger Student ist er 1841/2 auf Grund einer Empfehlung des Historikers Droysen zu Mendelssohn gekommen, der ihn immer einlud, wenn irgend etwas Besonderes von Musik bei ihm vorkam. Viel hat von Liliencron ihn auch mit seiner Schwester Fanny vierhändig spielen hören. Dass eine Stelle in Mendelssohns Violinkonzert einer Passage der Othello-Fantasie von Ernst nachgebildet ist, berichtet von Liliencron u. a. Über die Antigone-Musik soll sich Mendelssohn zu ihm folgendermassen geäussert haben: „Meine Freunde Boeckh u. s. w. machen mir den Vorwurf, meine Musik sei nicht antik; ich habe ihnen darauf geantwortet: erst möchten sie mir genau sagen, wie denn diese antike Musik gewesen sei, dann wollte ich gern versuchen, ob ich solche nachmachen könne; ich zweifle zwar, dass mir dies gelingen werde, ganz gewiss aber sei mir, dass sie diese antike Musik nachher nicht würden hören mögen." Nach den vor einiger Zeit entdeckten Proben altgriechischer Musik erscheint diese Äusserung Mendelssohns durchaus berechtigt. Über das damalige Berliner Musikleben fällt von Liliencron folgendes harte Urteil: „Was Berlin selbst in jenen Tagen an

Digitized by Google

Konzerten bot, z. B. die Symphoniekonzerte in der Singakademie, war wenig bedeutend.“ Einzelne kleine Gedächtnisfehler sind von Liliencron wohl untergelaufen. So ist S. 9 Herzog Friedrich IV. nicht bei Lissa, sondern bei Klissow gefallen, wird S. 27 St. Germain mit St. Simon verwechselt. Dr. Wilh. Altmann.

333. E. Krauses vorwiegend pädagogischen Zwecken gewidmetes Schriftchen über „Die Entwickelung des einstimmigen Liedes am Klavier“ (1891) erscheint hier in erweiterter Auflage, indem der Verfasser den Chorgesang ohne Begleitung und die ein- und mehrstimmigen Formen des Sologesangs überhaupt mit in die Behandlung einbezogen hat. Die (grösstenteils historischen) Ausführungen sind sachlich und massvoll im Urteil. Bei der Besprechung der modernen a cappella-Gesangkomponisten tadelt Krause eine merkliche Sucht nach Originalität und eine Neigung zum Instrumentalen, Ungesanglichen. Die bedeutenderen neuesten Liederkomponisten sind mit wenigen Ausnahmen (z. B. Sinding) alle erwähnt und im ganzen richtig gewürdigt. Krause gibt zu, dass auch Liszt zum teil Hochinteressantes biete, erkennt die Hugo Wolfschen Lieder als ebenso geistvolle wie tonkünstlerisch bedeutende Schöpfungen an, doch ist er der festen Überzeugung, dass Joh. Brahms' Lieder alles nach Schumann Gebotene an Wert überragt und gewiss hat hat er darin recht, dass Brahms in keiner der von ihm gepflegten Kunstgattungen mehr den Herzenston angeschlagen habe, als im einstimmigen Lied. Mit drei weiteren kurzen Abschnitten „Zur Ausbildung des Sologesangs“, über die Entstehung der höheren Musikausbildungsanstalten, und über das Konzertrepertoire der Sänger schliesst das lesenswerte, besonders der strebsamen Jugend zu empfehlende Büchlein.

Dr. A. Schüz.

334. Der soeben erschienene dritte Band dieses Hausschatzes bringt wiederum eine solche Fülle des Interessanten, dass es schwer ist, in wenigen Worten der Bedeutung dieses Werkes gerecht zu werden. Neben einer grossen Reihe technischer, naturwissenschaftlicher, geographischer Artikel verzeichnen wir die Erwähnung einer Anzahl der in ihrem Leben und Wirken behandelten Geistesheroen, der Literatur, Geschichte und Musik aller Zeiten und Kulturen; wir greifen nur die Namen Björnson, Boccaccio, Börne, Brentano, Bürger, Burns, Byron, Calderon, Camões, Casanova, Cervantes, Chateaubriand, Chaucer, ferner Brahms, Bruckner und Bizet heraus. — Vor allem ist es die Kunst in ihren verschiedenen Verzweigungen, von der in diesem Band sehr viel geboten wird. Der künstlerischen Ausgestaltung des Buchgewerbes durch Buchschmuck u. s. w. ist durch vortreffliche Tafeln mit sorgsamer Darstellung der künstlerischen Entwickelung durch die Jahrhunderte Rechnung getragen. Die Bildhauerkunst zeigt sich im Bild in einer Zusammenstellung der bedeutendsten monumentalen Brunnen, die Architektur bringt einen interessanten Gegensatz alter und moderner Bauweise in den Tafeln „Burgen“ und „Börsengebäude“. Das Kunstgewerbe ist in vier Tafeln „Bronzen“ vetreten, eine geschickte Zusammenstellung edler Bronzegefässe und plastischer Bronzefiguren aller Zeiten von der strengen Form der Antike durch die üppige Renaissance bis zur freien Linienführung der Neuzeit. Richard Wanderer.

MUSIKALIEN

335. **Joh. Wijsman:** Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Preis 2 fl. 30. Verlag: G. Alsbach & Comp., Amsterdam.

336. **Waldemar von Baussnern:** Zwei Gesänge für Sopran oder Tenor mit Orchester oder Pianoforte. Klavierauszug mit Text 3 M. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

337. **Ludwig Bonvin:** Symphonie in g-moll. op. 67. Partitur Preis 15 M. Ebenda.

338. **Julius Röntgen:** Altniederländische Kriegs- und Siegeslieder nach

Adrianus Valerius (1626). Eine vaterländische Folge für Tenor- und Bass-Solo, Männerchor, Orchester und Orgel. op. 43. Deutsche Übertragung von Karl Budde. Partitur 9 M. Ebenda.

339. **Leone Sinigaglia:** 12 Variationen über ein Thema von Franz Schubert (Haidenröslein) für Oboe und Klavier. op. 19. Ebenda.

340. **W. Barclay-Squire:** Ausgewählte Madrigale und mehrstimmige Gesänge berühmter Meister des 16.—17. Jahrhunderts. No. 20. Th. Tomkins: Fusca, deiner Augen Schein. Part. 50 Pf. Ebenda.

341. **Adolf Wallnöfer:** Ausgewählte Lieder und Balladen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Original-Ausgabe. Zweiter Band. Preis 4 M. 50 Pf. Ebenda.

342. **Heinrich Zöllner:** op. 83 Waldphantasie für Orchester. Partitur netto 9 M. Ebenda.

343. **Rudolf Gritzner:** Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Ebenda.

344. **Max Schillings:** Erntelieder für eine Singstimme und Klavier. op. 16 No. 1, 2, 3 à 1 M. 50; No. 4, 2 M. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

345. **Georg Messner:** Das alte Lied. Fünf Gedichte von Anna Ritter für eine Mittelstimme und Klavier. Preis 2 M. Ebenda.

346. **Carl Reinecke:** Introducione ed Allegro appasionato für Klavier und Clarinette. op. 256. Preis 3 M. Verlag: Bosworth & Comp., Leipzig.

347. **Gino Calcaterra:** Trois Mélodies pour Chant et Piano. op. 3. Preis komplett 1 M. 50 netto. Verlag: Carisch & Jänichen, Leipzig.

348. **Wilhelm Mauke:** Drei Gedichte von Friedrich Benz für eine Singstimme und Klavier. op. 38. Preis 2 M. Verlag: C. A. Challier & Comp., Berlin.

349. **Wilhelm Kienzl:** „Wach auf, mein Volk!" Ein Trutzgesang der Deutschen in Österreich für Männerchor und grosses Orchester. op. 64. Orchesterpartitur 9 M. netto. Verlag: Carl Giessel jun., Bayreuth.

350. **Eduard Levy:** Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. No. 1. Unter der Linden. Preis 1 M. Verlag: Julius Hainauer, Breslau.

351 u. 352. **Sigurd Lie:** Acht Gesänge für eine Alt- oder Bass-Stimme. — Wartburg. Ballade für Bassbaryton und Orchester. Klavierauszug. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

353 u. 354. **Gustav Lazarus:** Russisches Wiegenlied für eine mittlere Stimme mit Klavierbegleitung. op. 78. Preis 1,50 M. — Sechs Lieder für eine mittlere Stimme mit Klavierbegleitung. op. 80. Preis à 1 M. Verlag: Harmonie, Berlin.

355. **Richard von Wistinghausen:** Acht Lieder und Balladen. op. 2. Kompl. 14 M. 80. Verlag: Hoffmann, Dresden.

356. **Richard Batka:** Bunte Bühne, fröhliche Tonkunst. Fünfte Folge. Kunstwart-Verlag, München.

357. **S. de Lange:** Liederblüten. Gedichte Ihrer Kaiserlichen Hoheit Wera, Herzogin von Württemberg. op. 84. Verlag der Ebnerschen Musikalienhandlung, Stuttgart.

358 u. 359. **Eduard Behm:** Vier Lieder. op. 26. — Phantasieen und Gesänge. op. 27. Verlag der Freien musikalischen Vereinigung, Berlin.

360. **Theodor Müngersdorf:** Neun Lieder. op. 1. Verlag: Gebr. Hug & Cie., Leipzig.

361. **Wilhelm Platz:** 100 Lieder. (2 Bände.) Luckhardts Musikverlag, Stuttgart.

362. **Karl Kämpf:** Lieder. op. 10 No. 2, op. 17 No. 1, 2, 3. Verlag: Paul Köppen, Berlin.

Digitized by Google

363. E. **Humperdinck**: Wiegenlied für Violoncello und Klavier, bearbeitet von B. Schmidt. Verlag: Max Brockhaus, Leipzig.

364. **Hector Berlioz**: Kleopatra. Lyrische Scene. Klavierauszug mit Text von Philipp Scharwenka. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

365. **Josef Rheinberger**: Messe in a-moll für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel. op. 197. Nachgelassenes Werk. Ergänzt und herausgegeben von Louis Adolphe Coerne (Partitur). Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

335 u. 336. Johann Wijsman und Waldemar von Baussnern stehen mit ihren neuen Gesängen technisch auf einem anerkennenswert fortschrittlichen Standpunkt. Während aber Wijsman mit seiner ziemlich trockenen Phantasie nicht entfernt die Dichtungen zu erschöpfen, viel weniger sie mit tiefen melodischen Linien zu untermalen weiss, hat von Baussnern mit seinen „Meeresstille" und „Vision" musikalisch fein abgetönte Stimmungsbilder geschaffen, die sogar des dramatischen Ausdrucks nicht entbehren. Leider behandelt aber der Komponist den sprachlichen Ausdruck zu häufig nach der Rhythmik der melodischen Phrase. Die Deklamation erhält dadurch etwas Unnatürliches und Gespreitztes. Der ausführende Sänger ist jedenfalls nicht imstande, atemtechnisch eine stimmgemässe Phrasierung zu bewältigen.

337. Ludwig Bonvins g-moll-Symphonie ist eine fleissige Arbeit, die aber bezüglich der Erfindung und Instrumentation nur wenig interessieren kann. Die beiden Themen des ersten Satzes sind wohl in ziemlicher Gegensätzlichkeit entwickelt, jedoch in ihrer Bildung für die breite Ausgestaltung eines symphonischen Satzes viel zu kleinlich geraten. Besser steht es mit dem zweiten, langsamen Teil, der in seiner liedförmigen Entwickelung und Steigerung manch gute Momente hat; ebenso mit dem Scherzo, das in seiner glatten Arbeit frisch und flott dahinhuscht. Der letzte Satz fällt dagegen wieder ab, wenn auch hier einige gute Ideen vorübergehend erscheinen. Man merkt dem ganzen Werk an, dass der Komponist etwas Ordentliches gelernt hat, seinem kleinen Talent mit solchen Aufgaben jedoch viel zu viel zutraut.

338. Die altniederländischen Kriegs- und Siegeslieder des Adrianus Valerius haben nach ihrer Hoffähigkeit in Kremsers nicht gerade sehr zweckentsprechender aber dafür um so bekannterer Bearbeitung mancherlei Arangements über sich ergehen lassen müssen. Die neue Ausgabe Julius Röntgens dürfte an Sorgfalt ihre Vorgänger umsomehr übertreffen, als auch auf die deutsche Übertragung besonderer Wert gelegt wurde. Karl Budde hat eine sorgfältige Neudichtung angefertigt und Röntgen die Lieder für Männerchor, Tenor- und Basssolo, Orchester und Orgel äusserst klangschön gesetzt, so dass das kraftvolle volkstümliche Pathos dieser Vaterlandslieder mehr denn je zu prächtiger Wirkung kommt. Leistungsfähigen Männerchören sei diese Neuausgabe sehr empfohlen.

339. Leone Sinigaglia hat sich bereits in Deutschland als feinsinniger Tondichter, namentlich erst kürzlich wieder durch sein Violinkonzert einen guten Namen gemacht. Auch das vorliegende Variationenwerk für Oboe und Klavier über das Schubertsche „Haidenröslein" beweist, wie sehr der Komponist bestrebt ist, fernab den gewohnten Pfaden seiner Landsleute zu wandeln. Adäquat dem Thema bewegen sich die Variationen in der Grundstimmung mehr in graziösen Linien. Mit vielem Geschick hat der Komponist die ziemlich heterogenen Klangwirkungen der Oboe und des Klaviers zu amalgamieren verstanden.

340. Wenn die Sammlung von Madrigalen und mehrstimmigen Gesängen, die Barclay Squire in Partitur gesetzt und mit den nötigen Vortragszeichen versehen, lauter solche Perlen enthält, wie das mir allein vorliegende als No. 20 der Sammlung herausgegebene „Fuska, in thy stary eyes" von Th. Tomkins, so hat die musikalische Welt alle Ursache, diesem musikalischen Schatzgräber dankbar zu sein. Das, wie Squire an-

gibt, 1622 entstandene fünfstimmige, Ballet betitelte, Stück ist von solch frischem Klangreiz und ungemeiner Grazie in der Rhythmik, dass man seine wahre Freude daran haben muss. Musikalisch-leistungsfähigen a cappella-Chören bietet das kleine Stück eine dankbare Aufgabe.

341. Der bekannte Heldentenor Adolf Wallnöfer hat schon öfters Beweise seiner guten musikalischen Eigenschaften gegeben. Eine nachhaltige Wirkung hat er jedoch mit seinem kompositorischen Eifer noch nicht erzielt; über das sogenannte anständige Durchschnittsniveau gelang es ihm noch nicht hinauszukommen. Auch der soeben erschienene zweite Band seiner gesammelten Lieder bewegt sich auf derselben Linie. Das von dem Dichterkomponisten Peter Cornelius so vollkommen erschöpfend vertonte „Komm' wir wandeln" noch einmal zu komponieren, halte ich für geschmacklos.

342. Zöllners „Waldphantasie" gehört zu der Gattung „Programmmusik". Angetan mit all dem gesamten Rüstzeug von Instrumentationskunst und Formgewandtheit, das dem routinierten Komponisten stets zu Gebot stehen muss, hat Heinrich Zöllner versucht, seine Phantasie durch Turgenjeffs „Gedichte in Prosa" anzuregen. Dass diese Anregung ein kongeniales Werk hervorgebracht hätte, kann ich nun nicht behaupten. Die thematische Erfindung ist zwar klanglich und hinsichtlich ihrer instrumentalen und formalen Verarbeitung recht gut geraten, lässt aber gegenüber dem dichterischen Vorwurf eine originelle musikalische Andeutung und charakteristische Ausgestaltung des Märchenspuks vermissen. Über das Milieu der guten Unterhaltungsmusik kommt Zöllner in diesem Werk nicht hinaus.

343. Mit 162 Liedern, die in sechs Bänden und vorzüglicher Ausstattung vorliegen, beglückt Herr Rudolf Gritzner a tempo die singende Menschheit. Der Komponist besitzt zweifellos ein nettes lyrisches Talent, das er technisch nicht übel zu behandeln weiss. Er versteht einen sogenannten „glatten Satz" zu schreiben, behandelt die Singstimme gut, deklamiert meist sinngemäss, kurz man kann von ihm sagen: „Er hat etwas gelernt". Leider ist aber das, was er in seiner glatten Salonmanier zu sagen weiss, meist schon von anderen und besser gesagt worden. Seine Phantasie, insofern sie wirklich seine eigene ist, steht gar zu sehr auf dem gleichmässig gutgemeinten musikalischen Biedermeierstandpunkt, die nur selten einmal von einem kräftigen Charakterisierungsversuch aufgerüttelt wird. Bis auf wenige Ausnahmen sind die 162 Lieder auf denselben Ton gestimmt. Würde der Komponist seinem Fleiss auch eine genügende Dosis Selbstkritik gegenübergestellt und lieber den Standpunkt „Wenig aber gut und eigenartig" eingenommen haben, den schlimmsten Vorwurf, den der Langenweile, hätte er sich sicher erspart.

344. „Die Erntelieder" haben sich bereits den Konzertsaal erobert und wenn von reichlich stimmbegabten Sängern gesungen, dank ihres teilweise grosszügigen Schwunges selbst bei der grösseren Menge Beifall gefunden. Das starke Talent Schillings' zeigt sich auch in diesem kleinen Rahmen impulsiv. Dass ich trotzdem diesen Gesängen nicht das absolute Lob zuerkennen kann, liegt an ihrer Ungleichwertigkeit und an einigen Oberflächlichkeiten, die dem Komponisten in rhythmischer und deklamatorischer Beziehung unterlaufen sind. Am wertvollsten erscheinen mir die kraftstrotzenden „Freude soll in deinen Werken sein", und „Von den Hügeln hallen lachende Lieder", ausserdem das stimmungsvolle „Und wieder ein Gang durch die Haide", während das „Nach getaner Arbeit ist gut ruh'n" durch die Anwendung des schwerfälligen Viervierteltaktes, der die einzelnen Sätze der Dichtung ins Endlose verzieht, entschieden verfehlt ist.

345—347. Auf den kompositorischen Äusserungen von Georg Messner und Gino Calcaterra wächst bereits das Kraut der Vergessenheit, bevor sie noch recht der musikalischen Welt Kunde von ihrem Dasein gegeben. Ihre Drucklegung halte ich für ebenso über-

flüssig, als ein näheres Eingehen auf ihren musikalischen Wert. Wie erfreut dagegen die jugendliche Frische, die des Komponistennestors Carl Reinecke op. 256 ausstrahlt. Die mit neuen dankbaren Werken nicht allzureich gesegnete Clarinetten-Literatur darf sich zu dieser Errungenschaft gratulieren, wenn auch dem thematischen Gehalt dieses Konzertstückes keine grosse Tiefe der Erfindung nachzurühmen ist.

348. Der talentvolle Wilhelm Mauke, dessen kompositionstechnisches Vermögen sich leider immer noch nicht parallel seiner kräftigen Phantasie und seines starken Charakterisierungsgeschickes entwickelt hat, lässt auch in seinem op. 38 immer noch gar manchen Wunsch unbefriedigt. Die Erfindung hat diesmal nicht wie in früheren Gesängen das bestimmt Zugreifende, sinnlich Melodische des Ausdrucks. Es liegt vielmehr etwas Tastendes, Gesuchtes in dieser Vertonung der Gedichte von Benz. Auch die präzise Accentuierung der Sprache, wie sie früher zu den besten Eigenschaften Maukes zu rechnen war, hätte eine sorgfältigere Ausfeilung vertragen können.

349. Der Trutzgesang der Deutschen in Österreich ist in Wilhelm Kienzls Vertonung zu einer spektakulösen Variante des Rheingold-Riesenmotives geraten. Das nur auf chorale und instrumentale Massenwirkung berechnete Stück gibt im übrigen keinerlei Rätsel auf und bewegt sich in Bezug auf Chor- und Orchestersatz in altbewährten Bahnen.

350–355. Von diesen vier Komponisten erweist sich der nordische Tondichter Sigurd Lie als das kraftvollste Talent. Mehr noch in seinen acht Gesängen für Alt, wie in seiner Ballade „Wartburg“ für Bassbaryton und Orchester, spricht aus ihm bei aller Anlage zu weichlicher Nordlandsmelancholie eine urwüchsige Eigenart voll trotzgebietender Harmonik und impulsiver dramatischen Ausgestaltung des dichterischen Stimmungsgehaltes. Levy und Lazarus sind in ihren neuen Gesängen mehr auf den graziösen Ton gestimmt, ohne sich jedoch kleine rhythmische und harmonische Charakteristiken entgehen zu lassen, während Richard von Wistinghausens op. 2 noch wenig des Reifen bietet.

356. Batkas „Bunte Bühne“ liegt in fünfter und, wie gleich gesagt werden soll, wohlgelungener Folge vor. Diesmal haben die Jungen den Vorzug. Theodor Streicher, Richard Fricke, Camillo Horn, August Ludwig, Leo Blech wissen alle — dieser im harmlosen Volksliedton, jener in der Tragikomik, der andere in übermütiger Ironie — sich höchst ergötzlich zu geben. Ihnen voran steht Mozart mit seinem köstlichen Strophenlied „Die betrogene Welt“, während Martin Plüddemann mit seiner sich in komischer Behaglichkeit ergehenden Ballade „Der Kaiser und der Abt“ den Beschluss macht. Das ist eine fröhliche Tonkunst. Vivant sequentes. Adolf Göttmann.

357. Ich kann hier nur wiederholen, was ich bereits an anderem Ort über diese Lieder gesagt habe, dass de Lange den tiefempfundenen Gedichten ein edles würdiges Tongewand verliehen hat. Besonders zu erwähnen ist das zarte, in seinem Mittelsatz so ausdrucksvolle Wiegenlied, das leidenschaftlich bewegte fünfte, und das die wehmütig ernste Stimmung des Gedichts schön zum Ausdruck bringende letzte Lied.

358 u. 359. Behm weiss, was er will, versteht der Poesie einen kräftigen musikalischen Ausdruck zu verschaffen; seine Tonsprache ist einleuchtend und überzeugend, ohne dass er ins Triviale verfiele. Das an Wagner erinnernde „Venedig“ wird besonders durch seine pikante, reizende Klavierbegleitung gefallen.

360. Für ein opus 1 sind das recht nette Lieder. Die Stimmung der Gedichte ist nicht schlecht getroffen. Müngersdorf versteht ebenso gut frische, kraft- und schwungvolle, als feine und zarte Töne anzuschlagen, aber er sollte noch mehr Selbstkritik an seinen Produkten üben, da in die 9 Lieder auch manches Allzugewöhnliche, Unbedeutende (cf. No. 3, 5, 7) sich eingeschlichen hat. Das „Winterlied“ hat Humperdinck doch viel

schöner vertont. Das gelungenste Lied ist wohl No. 8. Ob die Ausstattung geschmackvoll? Nun — de gustibus non est disputandum.

361. Platz will nicht den Pfadfinder spielen, nie mit Absicht interessant sein. Er scheut sich nicht, eine Musik zu bieten, die allgemein anspricht und auch den Nichtkenner fesselt. Menschen, die noch für Schubert, Schumann und Brahms schwärmen können, werden auch seine Melodieen, deren er ein ganzes Füllhorn ausschüttet, lieb und sympathisch sein. Sein edler Geschmack zeigt sich schon in der Textwahl. Ein inniges Gefühlsleben voll zarter Poesie, das die rein-menschlichen Empfindungen vom Neckisch-Heiteren bis zum Elegischen, Tiefernsten umfasst, ist es, was er uns in seinen 100 Liedern in tadelloser vornehmer Tonsprache enthüllt. Lieder wie „Gekommen ist der Mai", „Das Waldschloss", „Ich möchte heim", Aus „Gevatter Tod", „Mein Herz", „Wenn sich die Wimpern", „Gondoliera", „Frühlingswind" u. a. verdienten weithin bekannt zu werden.

362. Die drei munteren Lieder Kämpfs op. 17 sind von gefälliger Melodik, auch meistens gut deklamiert, die Klavierbegleitung im ganzen geschmackvoll; die Modulation oft etwas zu unruhig, schroffe Übergänge (z. B. von B-dur nach a-moll) nicht immer motiviert. Interessanter als diese mehr leichte Ware ist das Eichendorffsche „Todeslust".

363. Das anmutige Wiegenliedchen Humperdincks, im Gesang so schlicht, dass manche musikalische Mutter es hätte improvisieren können, macht sich auch ganz hübsch in der Schmidtschen Übertragung für Cello. Dr. A. Schüz.

364. Nachdem Berlioz zuerst im Jahre 1826 den vergeblichen Versuch gemacht hatte, zu dem Konkurs um den Grand prix de Rome zugelassen zu werden, musste er bekanntlich noch drei Jahre warten, bis es ihm gelang, den Siegespreis zu erringen. 1827 wurde seine Konkurrenzarbeit als „unausführbar" zurückgewiesen. Im folgenden Jahre erhielt sie den zweiten Preis. 1829 wurde überhaupt kein erster Preis verteilt, und erst 1830 wurde Berlioz mit „La dernière nuit de Sardanapale" endlich Sieger. Wie die Preisarbeit des Jahres 1828 („Herminie"), so ist nun auch die von 1829: „Cléopatre après la bataille d'Artium" bei Gelegenheit der Veranstaltung der Gesamtausgabe der Berliozschen Werke wieder aufgefunden und zum ersten Male ediert worden. Die herkömmliche Anlage der Textdichtungen, die den Preisbewerbern jeweils gegeben wurden — Berlioz selbst hat sie in seinen Memoiren ergötzlich beschrieben —, schloss das Zustandekommen eines geniessbaren Musikstückes eigentlich von vornherein schon aus. Drei Arien für dieselbe Person, hintereinander vorgetragen und durch Rezitative verbunden: das muss ein unmögliches Ganze geben, selbst wenn Apoll selbst die Musik geschrieben hätte. Trotzdem ist Berlioz' Cléopatre eine merkwürdig interessante Arbeit. Dass er selbst auf den f-moll-Satz „Grands Pharaons" so stolz war (s. Lettres intimes S. 47f.), kann man ihm nachfühlen. Für die Gewohnheit Berlioz', einzelne Motive aus früheren, der Vergessenheit anheimgefallenen Werken später wieder zu verwenden, ist die erste Arie (Es-dur, $^3/_4$, Lento cantabile), mit ihren deutlichen Anklängen an das berühmte Duett aus „Benvenuto Cellini" sehr charakteristisch. Ob der Klavierauszug Ph. Scharwenkas gut ist, lässt sich ohne Kenntnis der Partitur nicht beurteilen. Jedenfalls ist der Klaviersatz bequem spielbar und — in Anbetracht dessen, dass bekanntlich kein Orchesterkomponist sich so schwer arrangieren lässt, wie Berlioz — recht klangvoll. Emma Klingenfeld hat die französischen Textworte des M. Vieillard ins Deutsche übertragen.

365. Als Josef Rheinberger vor zwei Jahren starb, hinterliess er unvollendet eine Messe für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel, die bis zum „Et ascendit" des Credo gediehen war. Sein Schüler L. A. Coerne hat sie mit geschickter Hand ergänzt und als op. 197 herausgegeben. Es ist eine gute „Gebrauchsmesse", tüchtig in der Arbeit, gefällig und doch würdig in der Wirkung, leicht und einfach in der Ausführung.

Dr. Rudolf Louis.

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

DIE ZEIT (Wien) 1903, No. 457. — „Theodor Streicher" einem „neuen österreichischen Tonlyriker", gilt ein interessanter Aufsatz von Richard Batka. Streichers Wesen voll „inwendiger Musik", sein „knorriges, selbständiges Wesen" werden gepriesen; freilich regt sich auch der Zweifel daran, dass dieser Mann sich, namentlich in seinem Heimatland, leicht werde durchsetzen können.

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE 1903, No. 5 u. 6. — Enthalten ausser grösseren kritischen Artikeln eine Entgegnung auf Weinmanns Aufsatz unter dem Titel „Der Minnesang und sein Vortrag" von Paul Runge und den ersten, die Druckwerke enthaltenden Teil eines Katalogs der Bibliothek der Westminster-Abtei in London.

BÜHNE UND WELT 1903, No. 17 u. 18. — Sehr lesenswert ist der Artikel „Das Urbild von Wagners Rienzi" von Robert Kohlrausch.

DER KUNSTWART 1903, No. 17—19. — Otto Bernhards Aufsatz „Gartenmusik" handelt über die den Gartenkonzerten „eigentümlichen Bedingungen": Die Konzerte sind dazu da, die Hörer zu erfreuen; daher passt für sie bloss leichte Musik, keine von Leidenschaft oder höchster Andacht erfüllte Musik (Tristanvorspiel oder Parsifalvorspiel); ferner bloss „Musik, die sich durch sich selbst erklärt". Sehr richtig ist der folgende Satz: „Diese Konzerte sind die wichtigsten musikalischen Popularisierungsmittel, die wir haben. Nach künstlerischen Grundsätzen ausgebildet, könnten sie unschätzbare Dienste leisten, könnten geradezu eine kunstpolitische Macht werden. Die technische Ausführung steht ja jetzt schon meist auf zufriedenstellender Höhe; es handelt sich also auch hier lediglich um die Programm-Frage." Mit Recht verweist Bernhard auf die Möglichkeit, in solchen Konzerten etwa die historische Entwickelung des Marsches vorzuführen, verweist er auf das Beispiel grosser Meister wie Haydn, Mozart und Schubert, die ohne jeglichen „Zunfthochmut" leichter gehaltene Tonstücke für derlei Unterhaltungszwecke komponiert haben. — Batkas herrliche Analyse von „R. Strauss: Ein Heldenleben" wird jedes Lesers Freude erregen („Ich rechne das Heldenleben zu jenem Grossen und Seltenen in der Kunst, das uns die Wonne lehrt, sich klein zu fühlen"). Sehr interessant sind Georg Münzers „Übungen im Musikhören", die über Bau der Melodie, über Masse und Verhältnisse in der Musik viel Wahres sagen.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 1903, No. 19—26. — „Musikalische Gedanken eines italienischen Revolutionärs" — Mazzinis, der Wagners reformatorische Gedanken vorausgeahnt hat — veröffentlicht Camille Bellaigue. Zwei Gedenkblätter von Max Puttmann feiern „Giovanni Battista Viotti" und Glinka den „Begründer der russischen Oper". Am bedeutendsten ist wohl Peter Raabes Abhandlung „Steinerne Musik", die sich mit Klingers Beethovenstatue beschäftigt. Raabe sagt: „Klinger wollte nicht der Person Beethovens ein Denkmal setzen, er wollte vielmehr im plastischen Kunstwerk den Begriff ‚Beethoven' zum Ausdruck bringen! Er wollte durch ein Gebilde seiner Kunst, der Plastik, ähnliche Gefühle und Empfindungen auslösen, wie Beethoven es in seinen Schöpfungen durch die Mittel der Musik getan hat,

aber er hat durch diese mit eklatanter Deutlichkeit in die Augen springende Absicht sein Werk zu einem bedeutsamen Vorwurf für die uralte Streitfrage über die Grenzen der Künste gemacht." Als den „Begriff Beethoven" bezeichnet Raabe „die schlechterdings in erschöpfende Worte nicht zu kleidende Gesamtheit aller Empfindungen, die auch nur das Gedenken Beethovens, ja in gewissem Sinn nur die Nennung seines Namens, in uns unwillkürlich auslöst", und er erinnert sehr schön hierbei an das Beispiel von Werther und Lotte, deren Seelen sich in den bei der Nennung des Namens „Klopstock" aufleuchtenden Gefühlen zusammenfinden. „Lina Ramanns 70. Geburstag" feiert G. Flachsbart; Hugo Conrat berichtet in dem Aufsatz „Ein altes Frühlingslied" über die älteste contrapunktische Arbeit, „das einzige Überbleibsel aus einer Zeit, wo in Britannien in gewissen Teilen des Landes der mehrstimmige Gesang bereits eine überaus hohe Stufe der Entwicklung erreicht hatte".

LE MENÉSTREL (Paris) 1903, No. 19—25. — Den Hauptinhalt der Hefte bilden die Fortsetzungen von Amédée Boutarels literarhistorischem Aufsatz „Werther". Die Serie „Le tour de France en musique" bringt den Artikel „Lorraine" von Edmond Neukomm. Ausserdem beginnt der Aufsatz „De l' Intermezzo de Henri Heine à la Dichterliebe de Robert Schumann" von Raymond Bouyer.

DEUTSCHE REVUE 1903, Juni. — Richard Sternfelds Hugo Wolf-Aufsatz „Zum Gedächtnis eines Meisters des deutschen Liedes" klingt in die Worte aus: „Welch eine Geschichte des deutschen Liedes im 19. Jahrhundert von Franz Schubert bis zu Hugo Wolf! Welches Volk hat auch nur entfernt Ähnliches aufzuweisen? Niemand aber ist Schubert so nahe gekommen im Reichtum der edelsten Produktion, in der Vielseitigkeit des lyrischen Gefühlsausdruckes, in dem genialen Erfassen der Grundstimmung, wie Hugo Wolf."

NEUE DEUTSCHE RUNDSCHAU 1903, No. 6. — „Romantische Liebe" benennt Gertrud Savič die von ihr hier veröffentlichten, bisher unbekannten Briefe von Hektor Berlioz an Madame Estelle F... Als kleines Mädchen hatte Berlioz die schöne Estelle Gautier in dem malerischen Dorfe Meylau kennen gelernt. Mit der Begegnung mit ihr in Lyon schliesst er seine Memoiren. Treue Liebe weihte er ihr auch nach ihrer Verheiratung. Die Briefe stammen aus den Jahren 1864 bis 1868 und sind erfüllt von Schwärmerei und Leidenschaft. So spricht er z. B. von seinen Memoiren und fährt fort: „Zum mindesten muss es Sie interessieren, die leuchtenden Spuren zu verfolgen, die Sie in dieser Existenz gelassen haben — Sie meine Stella, zu der ich auf Knieen bete ... bald nenne ich Sie auf lateinisch Stella montis, bald auf italienisch stella del monte. Denn Sie waren, Sie sind der Stern, der an meinem Himmel strahlt! ... Stella montis, süsse harmonische Worte! ... Es gibt Augenblicke, wo ich der Versuchung kaum widerstehen kann, Ihnen ein symphonisches Gedicht zu schreiben. Durch das Orchester allein könnte ich ausdrücken, was ich fühle ... Übrigens, viele Passagen in meinen früheren Werken, im Harold in Italien und — in der Symphonie phantastique entstanden aus meinen Erinnerungen an den Stern, den sanften, blauen Stern der Berge, der mir an dem Morgen meines Lebens strahlte! ... Nie haben Sie mir ein Leid zugefügt. Niemals trat Ihretwegen der Schatten eines bitteren Gefühles in meine Seele und wenn ich in allen Tönen in den undenkbarsten Variationen meine Verehrung und Begeisterung gesungen hätte und hätte den Himmel, an dem mein Stern strahlt, in den glühendsten Farben geschildert und die Landschaft, die Ihr Auge erhellt und Ihr Fuss ehrend betritt — so müsste ich immer wieder dasselbe sagen, immer wieder ..." — Noch seien die folgenden hübschen Aussprüche aus den Briefen

angeführt: „Die Symphonie pastorale von Beethoven hat mich neulich ganz gesund gemacht. Grosser Mann! Grosser Poet!“ — „Welcher Engel, diese Desdemona! Welch edles Geschöpf, dieser Othello! Welch ein Teufel, dieser Jago! — Welch ein Gott, dieser Shakespeare!“

THE CONTEMPORARY REVIEW (London) 1903, Mai und Juni. — Der Artikel „Faust in music“ von Ernst Newmann behandelt Boito, Gounod, Liszt und Wagner, Berlioz und Schumann. Charakteristisch sind die folgenden Sätze: „The essence of Margarets character is simplicity, innocence, the absence of all complicating elements, and accordingly we find that, though no two settings of her to music are the same in actual utterance, they are all very much the same in psychological essence. Schumanns Margaret is very German, Liszts more human than German, Berlioz curiously moyen-age, Gounods decidedly modern and townbred, but all have the same fundamental qualities; none does violence to our conception of the real Margaret.“ Von Rubinsteins „musikalischem Charakterbild“ Faust sagt Newmann, es sei „the least definite and the most symbolical of them all“. Sehr hoch stellt er namentlich Schumann: „It is grave note, this width of outlook upon man and the world, that we have in Schumanns work, and in Schumanns alone of all settings of Faust. His is really the spirit of the Faust conceived by the great poet — a passionate reflection upon life, an uplifted, philosophical sense of tragedy, a mellow sympathy with and pity for the troubled heart of man!“ — A. E. Keetons Aufsatz „Richard Strauss as man and musican“ versenkt sich liebevoll und gründlich in Strauss' menschliche und künstlerische Persönlichkeit. Der Verfasser findet Strauss' Wesen im „Don Quixote“ und im „Till Eulenspiegel“ ganz besonders scharf ausgeprägt; er betont namentlich den Humor und den Sarkasmus von Strauss.

DER TAG (Berlin) 1903, No. 283. — „Zwei Wagner-Denkmäler in Berlin“ benennt sich ein Artikel von Paul Marsop: gemeint ist die Errichtung zweier deutschen Schauspielhäuser nach dem Vorbilde des Bayreuther Festspielhauses: eines soll nach Marsops Wunsch ein hochherziger Monarch errichten, das zweite, „eine ideale Volksbühne, ein wahrhaftes Schiller-Theater“, eine „städtische Vertretung, die vom Fortschritt nicht nur in klangreichen Programmen spricht, sondern wirklichen Fortschrittsgeist den Aufgaben der Zeit gemäss durch die Tat bekundet.“ Der Aufsatz ist durch die Zusammenfassung der Marsopschen Gedanken über die Notwendigkeit deutscher Spielhäuser im allgemeinen ganz besonders schön.

— 4. 6. — F. Kohlers Aufsatz „Hugo Wolf und die Zukunft des Liedes“ zerschneidet scharf und unbarmherzig Wolfs Kunst und ihren Ruhm: Wolf fehlt der „romantische Zauber von Wagners Harmonik“; „Irrlichter aus alter Zeit“ treten an seine Stelle; Wolfs Harmonik und Modulation ist „Wagner gegenüber unzulänglich“; Wolfs Musik ist „geschlechtslos“, ihr fehlt „die Liebesmacht, die tausend Welten erschafft“. — „Seinen Liedern kann ich leider nur die Bedeutung einer vorübergehenden Stufe der Entwickelung beimessen; und davon, dass er der grosse Reformator des Liedes heissen könnte, der berufen war, für lange Zeiten das lyrisch-musikalische Schaffen zu beherrschen, wie Richard Wagner das Drama, kann keine Rede sein!“

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (Essen) 1903, No. 453. — Artur Seidls Studie „Hans Pfitzner“, eine ausführliche, warm gehaltene Würdigung von Pfitzners Wesen und Schaffen, sagt von dem eigentlichen Kernpunkt dieses so seltsamen und neuen Eigenwesens innerhalb unserer zeitgenössischen musikalischen Moderne:

Digitized by Google

„er ist meines Erachtens unser grösster Instrumental-Epiker und Ton-Illustrator, der merkwürdigste Kolorist, den wir zur Zeit besitzen — ein orchestraler Naturschilderer par excellence!"

HAMBURGER NACHRICHTEN 1903, 9. 6. — Enthält einen Artikel über „Die Text-Dichtung des Don Juan" von O. Kähler.

DÜNA-ZEITUNG (Riga) 1903, 15.—17. 6. — Interessant ist der Inhalt von P. S. Alexejews musik- und kulturhistorischen Skizze „Flöte und Flötenspiel". Sie enthält eine knappgehaltene Geschichte der Entwickelung dieses Instruments bei den Naturvölkern, bei den Griechen, wo sie mit der Lyra zusammen Nationalinstrument gewesen ist, und bei den Römern, wo sie als Tilia und als Fistula uns begegnet. Auch über die deutsche Flöte und ihre Geschichte im Mittelalter und Neuzeit wird Wertvolles gesagt. Eine kleine Charakteristik des berühmten Flötenvirtuosen Johann Joachim Quantz bildet den Übergang zu den interessanten Darlegungen über Friedrichs des Grossen Flötenspiel, mit denen der Aufsatz abschliesst.

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT 1903, Juniheft. — Das Heft enthält einen prächtigen Aufsatz von Hans Pohl über Joachim Raff, von dem es heisst: „In einer grossen Zeit der Rufer im Streite war Joachim Raff der Typus eines in jeder Beziehung hochgebildeten Musikers, dessen im besten Sinne des Wortes aristokratisch zu nennender Charakter im Banne der Kunst nur die uneigennützige Verwirklichung grosser Pläne verfolgte; ein Charakter, dem jede persönliche oder parteiliche Cliquenwirtschaft, aus der zu allen Zeiten so viele bequeme Erfolge resultieren, vollständig ferne lag. Unsere heutige Generation, die sich mühelos der einst in hartem Kampfe erworbenen, jetzt allenthalben herrschenden Kunstprinzipien erfreut, ist auch einem Raff den Zoll pietätvollen Dankes für die zahllose Arbeit und Mühe schuldig, mit der er als furchtloser Pionier im Dienste des Schönen und Wahren das einst so trostlose Neuland beschritten; sie muss ihm die Anerkennung zollen für den Mut der freimütigen Überzeugung, mit der er, oft seine eigene Existenz vergessend, die neuen künstlerisch-kulturellen Güter zu erwerben, wahren und verbreiten suchte!" — Alfr. Chr. Kalischers Artikel „Ein Kopierbuch der Simrockschen Musikhandlung in Bonn" behandelt ein Kopierbuch von 1797/8; viel Interessantes findet sich hier: über den Klavierumfang zur Zeit der ersten Periode in Beethovens Tonschaffen, über Grossheims Idomeneo-Auszug, über Haydns Bekannten Joh. Peter Salomon; Briefe an Chr. Gottlieb Neese, Beethovens Lehrer, finden sich; ferner solche an Anton Reicha und an Carl Zulehner, gegen dessen nachgestochene Beethoven-Ausgabe Beethoven bekanntlich eine energische Abwehr-Erklärung veröffentlicht hat.

BERLINER ZEITUNG 1903, 9. 6. — Ludwig Renners Feuilleton „Wagner und Meyerbeer" befasst sich kurz mit diesem Thema.

BERLINER TAGEBLATT 1903, 26. 5. — Enthält einen Aufsatz von Adolf Kohut über „Sophie Schloss und Felix Mendelssohn-Bartholdy"; im Anschluss daran wird ein Brief (Leipzig, 23. Juli 1841) Mendelssohns veröffentlicht.

PESTER LLOYD 1903, 27. 6. — „Haydn als Opernkomponist" betitelt Hedwig von Friedländer-Abel eine sehr hübsche Studie, die Haydns Opern einer feinsinnigen kritischen Betrachtung und Besprechung unterzieht und in dem Grundgedanken wurzelt, Haydn habe gleichsam aus Ironie in der grossen, welschen Staatsoper ganz konventionell pomphaft und unnatürlich geschrieben und „für eine verständnisvolle Gemeinde draussen im Säculum kleine gute Opern, die man eines Tages aus einem vergessenen Archiv ausgraben wird".

UMSCHAU

NEUE OPERN

Otto Fiebach: „Robert und Bertram" soll im Danziger Stadttheater zum ersten Male als komische Oper in drei Akten zur Aufführung gelangen. Die Figuren Roberts und Bertrams sind modernisiert. Robert ist ein verbummelter moderner Komponist und Kapellmeister, Bertram (Tenor) ein Opernsänger. Die Handlung ist insofern neu bearbeitet, als das jüdische Element ausgeschieden, die grosse Anzahl der handelnden Personen auf eine Mindestzahl konzentriert und die Handlung vermittelst einer italienischen Arie, die Bertram überall singt und sich schliesslich dadurch verrät, zu einem dramatischen Höhepunkt gebracht ist, der in der Posse fehlt.

Alfredo Keil: „Serrano." In Lissabon hatte diese neue Oper des portugiesischen Komponisten bei ihrer jüngst stattgehabten Uraufführung einen starken Erfolg.

Cyrill Kistler: „Der Vogt auf Mühlstein" betitelt sich eine neue Oper, deren Stoff der gleichnamigen Erzählung des Volksschriftstellers Dr. Heinrich Hansjakob entnommen ist. Die Komposition wird voraussichtlich Ende dieses Jahres vollendet sein.

Henryk Melcer-Szczawinski: „Protesilas und Laodamia." Der Komponist arbeitet gegenwärtig an dieser Oper, der als Text das griechische Drama des polnischen Dichter-Malers Stanislaw Wyspianski dient.

Salvatori: „Die Eumeniden", eine neue Oper dieses italienischen Komponisten, ist für die nächste Spielzeit vom Intendanten Prasch für das Berliner Theater des Westens erworben worden. Die deutsche Übersetzung hat Ludwig Hartmann geliefert.

Siegfried Wagner: „Der Kobold" heisst die neueste Oper des Sohnes des Bayreuther Meisters, die das Leipziger Stadttheater im November aus der Taufe heben wird.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Frankfurt a. M.: Mit Saint-Saëns' „Samson und Dalila" wurden am 2. August die Vorstellungen im Opernhause wieder aufgenommen. Als erste Neueinstudieruung gelangt am 23. August „Rienzi" zur Aufführung. Hieran schliesst sich, in der Zeit von Anfang September bis Mitte Oktober, eine zehn Abende umfassende Gesamtaufführung der Wagnerschen Werke. Jean Blockx' „La fiancée de la mer" wird während des Oktobers hier ihre erste deutsche Aufführung erleben. Auch ist eine Reihe von Neueinstudierungen älterer Werke, u. a. Webers „Oberon", Meyerbeers „Prophet", Verdis „Othello", Mozarts „Cosi fan tutte" u. s. w. geplant.

Koburg: Die Saison des Hoftheaters beginnt am 6. September. An Neuaufführungen ist Verdis „Othello" vorgesehen.

Kopenhagen: Die „Götterdämmerung" ist vom Königl. Theater erworben worden, die Aufführung soll in der nächsten Spielzeit erfolgen. Die Übersetzung des Textes ins Dänische ist bereits vollendet.

Lemberg: Wagner: „Walküre", Charpentier: „Louise", Melcer: „Maria", Orefice: „Chopin" gelangen in der kommenden Saison zur Aufführung.

KONZERTE

Berlin: Die Nikisch-Konzerte der Philharmoniker verheissen für nächste Saison die Aufführung folgender Symphonieen und grösseren Orchester-Werke: Die neunte Symphonie von Bruckner, Symphonie h-moll (unvollendete) von Schubert, Abschiedssymphonie von Haydn, vierte Symphonie von Brahms, zweite Symphonie D-dur und Pastorale von Beethoven, dritte Symphonie (zum erstenmale) von Tschaikowsky, Symphonie No. 2 von Volkmann, Faust-Symphonie von Liszt, Dvořák: „Aus der neuen Welt" und zur Feier des 100. Geburtstages von Hector Berlioz die Sinfonie fantastique. Ferner enthält das Programm zwei jüngst in Basel aufgeführten Werke: „Hexenlied" von Max Schillings (mit der Recitation von E. von Possart) und „Ausfahrt und Schiffbruch des Odysseus", symphonische Dichtung von Ernst Boehe; ausserdem Suite Medée von Vincent d'Indy, „Ideale" von Liszt und ein Konzert für Streichorchester und zwei Bläser-Chöre von Händel.

Bad Langenschwalbach: „Das Glück und der Tod", symphonische Dichtung für Klavier und Orchester von Eugen Eschwege, dem Gedächtnis Hugo Wolfs gewidmet, gelangte, wie man uns berichtet, im hiesigen Kursaal zu erfolgreicher Erstaufführung.

Hereford (England): In den ersten Septembertagen findet hier das 189. Musikfest statt. Diese Konzerte, die zwischen Hereford, Worcester und Manchester abwechseln, sind 1724 ins Leben gerufen worden, also die älteste derartige Institution der Erde. Aus dem Programm entnehmen wir: Messias, Elias, Israel in Ägypten, Lobgesang, „Jesus schläft" (Cantate von J. S. Bach); an Symphonieen: Mozart, g-moll, Brahms, c-moll, Tschaikowsky, e-moll; ferner: „Der Traum des Gerontius" und Orchester-Variationen von Elgar; Weihnachtsmysterium von Ph. Wolfrum, Teile aus „Parsifal"; an Novitäten: Cowen, Indische Rhapsody; Parry, „Voces clamantium"; Coleridge Taylor, „Die Sühne" (Pontius Pilatus — Gethsemane — Calwaria). Das Kammermusik-Konzert bringt Werke von Haydn, Schumann, Schubert und Beethoven.

Lemberg: In der hiesigen „Philharmonie" werden in der nächsten Saison Richard Strauss und Gustav Mahler dirigieren.

London: Für die Popular Concerts der nächsten Saison hat sich Prof. Johann Kruse der Mitwirkung namhafter Künstler und Künstlerinnen versichert: von Vokalisten der Damen Allis v. Gelder, Grumbacher de Jong und Lula Myss-Gmeiner und der Herren Alexander Heinemann, Hugo Heinz, Dr. Theodor Lierhammer, und Raimund von Zur-Mühlen. Als Duettisten wurden Herr und Frau von Dulong gewonnen, und unter den Instrumentalisten stehen Klaviervorträge von Marie Fromm, Johanna Heymann, sowie von Wilhelm Backhaus, Prof. Wilhelm Berger, Prof. Robert Kahn, Max Mayer und Prof. Georg Schumann in Aussicht. Violinsoli werden u. a. Prof. Kruse und Prof. Hugo Heermann vortragen.

Mülheim a. d. R.: Der hiesige Gesang-Verein beabsichtigt im kommenden Winter vier Abonnements-Konzerte unter Leitung Musikdirektors Karl Diehl zu veranstalten und zwar am 1. November: Schumanns „Paradies und Peri" mit den Solisten E. Rückbeil-Hiller, Frau Natorp,

E. Diergardt, Nicola Dörter, P. Baum; am 10. Januar: Vorspiel zu „Tristan und Isolde", Klavierkonzert (c-moll) von Beethoven (Prof. Max Pauer), „Wanderers Sturmlied" für gem. Chor und Orchester von R. Strauss, Soli für Klavier, Symphonie No. 39 (Es-dur) von Mozart; am 19. März: Matthäuspassion (Solisten: Carola Hubert, Adrienne Kraus-Osborne, Franz Litzinger, Dr. Felix Kraus, Adolf Bachem); am 24. April: „Fausts Verdammung" (Solisten: Martha Beines, Raimund von Zur Mühlen, Joh. Messchaert, H. Steg).

München-Gladbach: Die neue Tonhalle wird zum Herbst vollendet sein und am 5. und 6. Dezember durch ein zweitägiges Musikfest eingeweiht werden. Zur Aufführung gelangt am ersten Tage Beethovens „Grosse Messe" mit den Solisten Joh. Messchaert, A. Jungblut, Frau de Haan-Manifarges, St. Becker.

Tübingen: Bruckners achtstimmige e-moll-Messe, sowie „Nänie" von Götz gelangten hier zu erfolgreicher Aufführung.

Warschau: Die Cantate für Soli, Chor und Orchester von Ignaz Paderewski auf einen Text des polnischen Dichters Casimir Tetmajer wird die „Philharmonie" aufführen; sie ist auch von der Bostoner Philharmonie und für eines der Leipziger Gewandhauskonzerte (unter Nikisch) zur Aufführung in Aussicht genommen.

TAGESCHRONIK

Die kleine Stadt Cote-Saint-André (Dep. Isère), in der Hector Berlioz am 11. Dezember 1803 geboren wurde, trifft grosse Vorbereitungen, um die Hundertjahrfeier ihres grössten Sohnes würdig zu begehen. Zum erstenmal soll eine imposante Vorführung der Werke von Berlioz in seiner Geburtsstadt veranstaltet werden. Auch ein „Berlioz-Museum" soll begründet werden.

In Wien ist ein „Ansorge-Verein" zum Zweck der Verbreitung der Werke Ansorges, sowie überhaupt der Pflege von Kunst und Kultur gegründet worden.

Waldemar v. Baussnern hat vom Generalmusikdirektor Fritz Steinbach den Ruf erhalten, am Kölner Konservatorium für den ausscheidenden Professor Kleffel das Hochschul-Lehramt für Komposition, Instrumentation und Partiturspiel zu übernehmen. Durch diese Berufung ist es dem Künstler nicht möglich, die kürzlich auf ihn gefallene Wahl zum Dirigenten des Wiesbadener Cäcilien-Vereins anzunehmen.

Alban Förster, Kapellmeister am Hoftheater zu Neustrelitz, ist vom Grossherzog zum Professor ernannt worden.

Die Kammersängerin Emilie Herzog ist als erste Gesangsmeisterin an die akademische Hochschule für Musik in Berlin berufen worden.

Der Pianist Edouard Risler wurde vom Fürsten von Waldeck und Pyrmont mit der goldenen Medaille mit Eichenlaub für Kunst dekoriert.

Henryk Melcer-Szczawinski, der bisherige Leiter der „Lemberger Philharmonie", erhielt einen Ruf als Professor der höheren Klavierklassen an das Wiener Konservatorium.

Zur Erinnerung an den Komponisten Joh. Wenzel Kalliwoda, der am 3. Dez. 1866 in Karlsruhe gestorben ist, beabsichtigt der Stadtrat, am Sterbehause eine Gedenktafel anbringen zu lassen.

Der soeben erschienene Jahresbericht des Konservatoriums der Musik zu Heidelberg gibt eine Übersicht über das nunmehr abgeschlossene IX. Schul-

jahr dieser Anstalt, die in diesem Jahre von 115 Schülern und Schülerinnen besucht war. Als Lehrkräfte fungierten ausser den Direktoren Otto Seelig und Heinrich Neal je sechs Lehrer und Lehrerinnen.

TOTENSCHAU

Der Musikdirektor und Komponist Louis Seibert (Wiesbaden) ist am 29. Juli in Eisenberg bei Wetzlar infolge eines Schlaganfalles plötzlich gestorben. Der Verstorbene hat ein Alter von 70 Jahren erreicht.

In Neu-Pasing bei München starb vor einigen Tagen der Komponist Friedrich Schaffner, bekannt durch die Vertonung einer grossen Anzahl von Liedern und Instrumentalstücken.

Der Königl. Kammermusiker a. D. Erdmann Rüdiger in Dresden, welcher der königl. Kapelle seit 1863 angehört hat und erst am 1. Juli dieses Jahres in den Ruhestand trat, ist am 19. Juli im 62. Lebensjahre einem Herzleiden erlegen.

Aus Paris wird der Tod der am 13. Februar 1815 daselbst geborenen, ehedem als Konzert- wie als Opernsängerin (sie war in den Jahren 1837—47 an der Grossen Oper engagiert) hoch gefeierten Rosina Stoltz gemeldet. Das nächste Heft der „Musik" wird ein Bild und eine kurze Würdigung der Künstlerin bringen.

Der Bassist Josef Chaudon, der an den Bühnen in Köln, Frankfurt a. M., Wiesbaden, Breslau und Hamburg tätig war, ist in Köln gestorben.

In Darmstadt verstarb im Alter von 78 Jahren der pensionierte Hofsänger Friedrich Künzel, der am 10. Februar 1861 den Vorzug genoss, gelegentlich der Erstaufführung der Gounod'schen Oper „Margarethe" in Darmstadt, und in Deutschland überhaupt, von allen deutschen Sängern den Faust zuerst zu singen.

AUS DEM VERLAG

Von Dr. Alfr. Chr. Kalischer, dem Herausgeber der „Neuen Beethovenbriefe", befindet sich ein neues Beethovenbuch unter der Presse, betitelt: „Die Macht Beethovens", eine Erzählung aus dem Musikleben unserer Zeit. Im Rahmen einer abgeschlossenen Erzählung wird reichlich Gelegenheit geboten, Beethoven als Künstler wie als Menschen in eigener Weise zu zeichnen. Das umfangreichste Kapitel des Buches bildet ein Dialog über Beethovens Charakterherrlichkeit, auf den besonders hingewiesen sei, weil das Menschentum Beethovens noch immer nicht genügend erkannt ist.

In einiger Zeit erscheint der erste Band des auf vier starke Bände berechneten „Musik-Lexikons" in polnischer Sprache von Adolf Chybinski, einem Schüler Adolf Sandbergers in München. Das Werk ist in seiner Gattung das erste in Polen. Die moderne Richtung und die polnisch-russische Musik von der ältesten Zeit bis auf die Gegenwart ist besonders sorgfältig bearbeitet und mit genauer Bibliographie versehen.

EINGELAUFENE NEUHEITEN

BÜCHER

Wilibald Nagel: Beethoven und seine Klaviersonaten. I. Band. (Brosch. M. 6, eleg. geb. M. 7,75.) Verlag: Herm. Beyer & Söhne, Langensalza.

Otto Hartwich: Rich. Wagner und das Christentum. (Brosch. M. 2, geb. M. 3.) Verlag: Georg Wigand, Leipzig.

Alice Leighton Cleather and Basil Crump: The Ring of the Nibelung, an Interpretation embodying Wagners own explanations. Verlag: Methuen & Co., London.

Gustav Beckmann: Schulchorbuch für höhere Lehranstalten (geb. M. 2,80). Verlag: G. D. Baedeker, Essen.

MUSIKALIEN

H. Berlioz: Ouvertüre Rob. Roy, für Klavier zu zwei Händen arrangiert von Otto Taubmann (M. 2). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

„Collegium musicum." Auswahl älterer Kammermusikwerke für den praktischen Gebrauch bearbeitet und herausgegeben von Hugo Riemann. No. 4. Johann Stamitz: Orchester-Trio in D-dur (M. 4,80). No. 5. Orchester-Trio in B-dur (M. 4,80). Ebenda.

Niels W. Gade: Nachklänge von Ossian. Für Harmonium, Klavier, Streichquintett und Flöte bearbeitet. (M. 4,50.) Ebenda.

Leone Sinigaglia: Konzert für Violine und Orchester. op. 20. (Partitur M. 12.) Ebenda.

Xaver Scharwenka: Beiträge zur Fingerbildung. Technische Klavierstudien. op. 77. Heft I. (M. 3.) Ebenda.

Musik am sächsischen Hofe. Bd. 4. Ausgewählte Original-Kompositionen für Klavier von Peter August und Christlieb Siegmund Binder. Revidiert und herausgegeben von Otto Schmid. (M. 2.) Ebenda.

S. de Lange: Eines Königs Tränen. Cantate für Sopransolo, Chor und Orchester op. 86. (M. 3.) Ebenda.

Wallnöfer-Album für Gesang mit Pianoforte. Vierter Band. (M. 4,50.) Ebenda.

Karl Zuschneid: Melodische Studien für Klavier. op. 59. (M. 3.) Verlag: Ebnersche Musikalienhandlung, Stuttgart.

" " Zwei Impromptus für Klavier. op. 60. (No. 1 M. 1,50; No. 2 M. 1,75.) Ebenda.

Martin Frey: Fünf Kinderlieder aus „Fitzebutze" (von Paula und Richard Dehmel) für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 15. (M. 1,50.) Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Ferdinand Hummel: Drei Lieder im Volkston für einstimmigen Männerchor. op. 79. No. 1. Lied der alten Herren, No. 2. Die Rose im Tal, No. 3. Unterm Machandelbaum. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Mit der Beigabe der Porträts von Sigmund Theophil Staden und Jean Baptiste de Lully greifen wir auf den im vorigen Heft erschienenen III. und IV. Teil der Aufsatzserie von Dr. Wilibald Nagel zurück, in denen der Bedeutung dieser beiden Meister für die Entwickelung der Oper gebührend Erwähnung getan wird.

Egon von Komorzynskis Beitrag fügen wir die neueste Aufnahme Cyrill Kistlers hinzu, des Komponisten der Oper „Das Röslein im Haag", die demnächst im Elberfelder Stadttheater das Rampenlicht erblicken soll.

Breithaupts Aufsatz „Claviristica" veranlasst uns, unsern Lesern zum Vergleich und zur Prüfung der darin gemachten Aufstellungen die Photographieen der Hand zweier Grossmeister des Klavierpiels, Liszts und Chopins, vorzuführen. Wir erkennen in der ersteren Abbildung eine absolute Naturhand (cf. Fig. II und III) mit stark ausgearbeiteten Langfingern. Starkes Knochengerüst, kräftige Sehnen und schlaffe, dehnbare Bändermasse (besonders der Bindebänder zwischen den einzelnen Fingern). Fesselnder, energievoller Naturtyp. — Daneben die feine, weiche Kunsthand Chopins mit ausgebildetem Handrücken und vollendet ebenmässiger Knöchelpartie (cf. den 4., besonders 5. Finger). Gedrungener Typ mit mittleren Fingern, schönem plastischen Daumen, stark entwickelten Ballen und zweiter Fingermuskel. Massive Fingergelenke mit entzückend ausgeprägten, leicht geschwungenen und flachen Polstern (cf. besonders beim 5. Finger). Geschmeidiges, graziöses Handgelenk.

Carl Wilhelm, dessen Max Hehemann in einer kurzen Würdigung gedenkt, sei zur Erinnerung an den 30. Todestag des Komponisten der „Wacht am Rhein" diesem Heft im Bilde beigegeben.

Als Schmuck für den Aufsatz Dr. L. Schiedermairs lassen wir das Porträt Alfred Bruneaus, des in letzter Zeit viel genannten dramatischen Komponisten, folgen.

Daniel Gottlob Türks, dessen Bild wir anlässlich der 90. Wiederkehr des Todestages (26. August) dieses bescheidenen, nach vielen Richtungen hin ausgezeichneten Musikers veröffentlichen, wird im nächsten Heft eingehender gedacht werden. Unsere Reproduktion ist nach einer alten, im Besitz Sr. Exc. des Herrn Generalleutnants z. D. Hellmuth von Legat in Breslau, eines Enkels Türks, befindlichen uns freundlichst zur Verfügung gestellten Radierung gefertigt. Bisher ist u. W. ein Bildnis Türks noch niemals veröffentlicht worden.

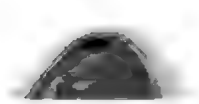
Die diesmalige Musikbeilage, zwei altsächsische Armeemärsche, gewinnt durch die erläuternden Worte Otto Schmids, dem auch die Bearbeitung dieser sämtlichen Märsche für Klavier zu verdanken ist, und durch ihre historische Merkwürdigkeit einen besonderen Reiz.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Jean Cocteau

Copyright Material

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Gabriel Fauré (1845-1924)

Digitized by Google

DANIEL GOTTLOB TÜRK
† 26. AUGUST 1813

II. 22

Das Original befindet sich im Besitz der Nachkommen Türks

Digitized by Google

DIE JNFANTERIE-MÄRSCHE

DER VORMALIGEN CHURFÜRSTLICH SÄCHSISCHEN ARMEE 1729

Nach den im Königl. Sächsischen Hauptstaatsarchiv befindlichen Originalen herausgegeben

von

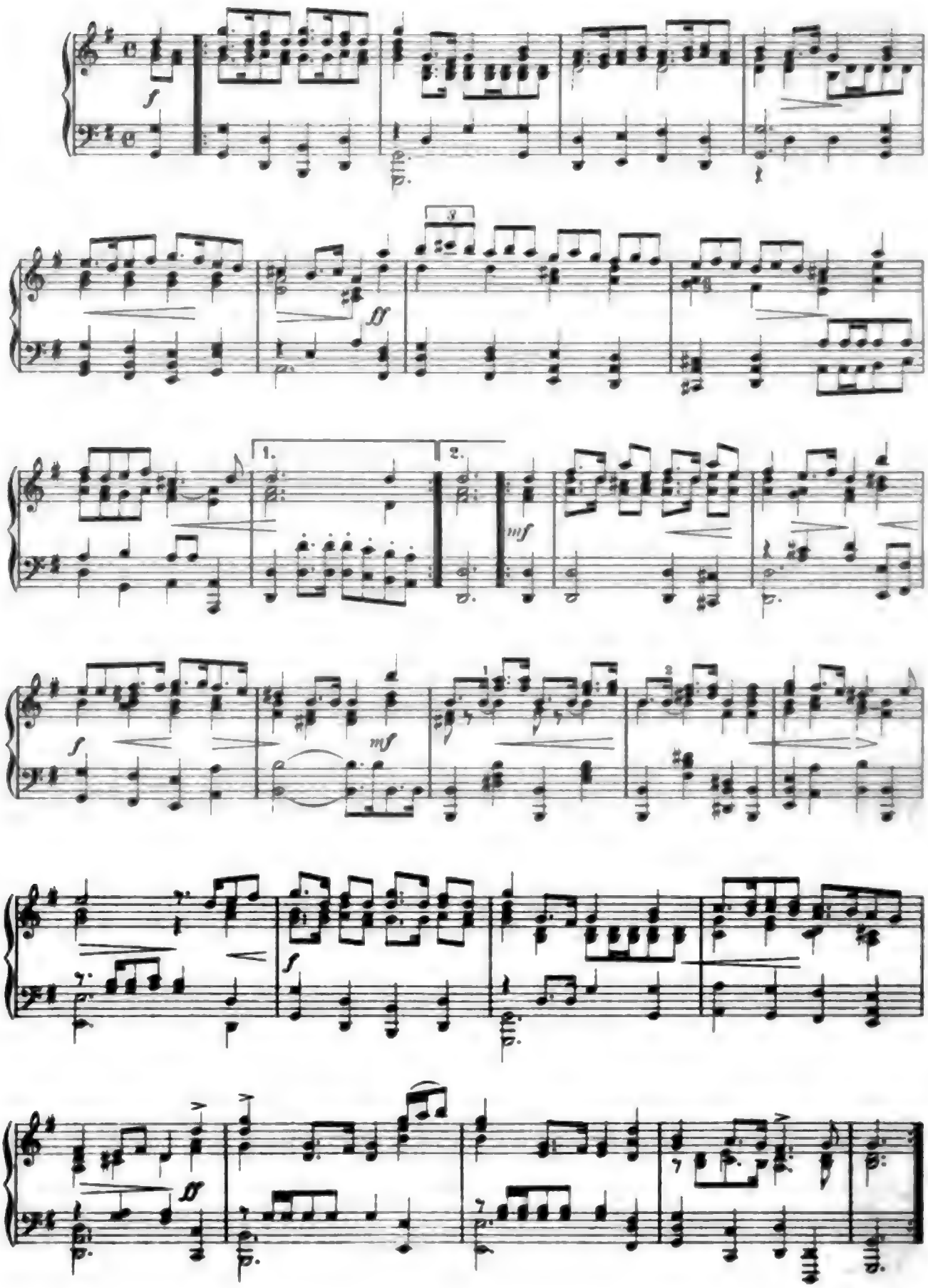
OTTO SCHMID

(Dresden)

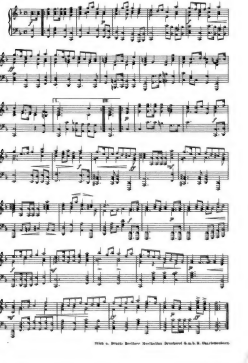
Mit Genehmigung des Verlages
BREITKOPF & HÄRTEL, LEIPZIG.

Digitized by Google

Regiment: Erste Garde.

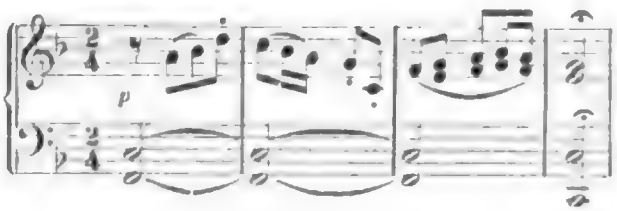


Regiment: Herzog v. Sachsen-Weissenfels.



Verl. v. Bruno Bechler Berlin(Nachf. Breslau) S.W. 6. Markgrafenstr.

DIE MUSIK



Beethoven

II. JAHR 1903 HEFT 23

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

INHALT

Dr. Max Vancsa
Zur Geschichte der Programmmusik. I.

Dr. Rudolf Krauss
Marianne Pirker.

Dr. Wilibald Nagel
Die Entwickelung der Oper von den Anfängen bis zu Gluck. (Schluss).

Wilhelm Rinne
Daniel Gottlob Türk († 26. August 1813).

Otto Dorn
Vier Dirigenten-Karikaturen.

Max Steuer
Rosine Stoltz († 31. Juli 1903).

Besprechungen, Revue der Revueen, Umschau, Kritik (Oper und Konzert), Eingelaufene Neuheiten, Anmerkungen, Kunstbeilagen, Musikbeilage, Anzeigen.

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark
Preis des einzelnen Heftes 1 Mark
Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark
Sammelkasten für die Kunstbeilagen eines ganzen Jahrgangs 2.50 Mark
Abonnements nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen entgegen

ZUR GESCHICHTE DER PROGRAMMMUSIK*)

von Dr. Max Vancsa-Wien

Im Jahre 1830 fand die erste öffentliche Konzert-Aufführung der 1828 komponierten „Symphonie fantastique" von Hector Berlioz statt**) und erregte ungeheueres Aufsehen und einen lebhaften Widerstreit der Meinungen. Nicht nur die Instrumentation fand man allzu kühn und neuartig, sondern auch insbesondere den Versuch des Tondichters, verschiedene äussere und innere Vorgänge aus dem Leben eines Künstlers bis in ihre Einzelheiten schildern zu wollen, ja sogar eine Nacherzählung dieser Vorgänge, in einem gedruckten Programm genau auseinandergesetzt, dem Publikum in die Hand zu geben. Seitdem galt Hector Berlioz lange Zeit als der Erfinder der sogenannten Programmmusik. Dabei übersah und vergass man jedoch ganz, dass auch Berlioz' Tat, wie dies bei den Taten der Kunst in der Regel der Fall zu sein pflegt, nicht wie Pallas Athene plötzlich dem Haupte des Künstlers entsprungen ist, sondern dass der Tondichter nur einen im Wesen der Musik enthaltenen, bereits seit langem nach Gestaltung ringenden und seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts immer deutlicher hervortretenden Zug bis in seine letzte Konsequenz verfolgt und zu einem klaren, allgemein fasslichen Ausdruck gebracht hat.

Erst die neuere Musikgeschichte hat diese Ansätze und Versuche zur Programmmusik allenthalben aufgedeckt und zurückverfolgt.***) Sie

---

*) Dieser Aufsatz ist aus einem Cyklus von Vorträgen hervorgegangen, die, unterstützt durch musikalische Interpretationen, während des Winters 1901/1902 im Wiener Akademischen Wagnerverein gehalten wurden, ist also, was besonders betont werden muss, vor den unten angeführten Aufsätzen von Louis, Lubosch, Schäfer und Leichtentritt entstanden.

**) Sie wurde 1828 komponiert und hatte bald darauf nur eine verunglückte Probe in einem Pariser Theater erlebt. Die erste Aufführung fand, wie gesagt, im Jahre 1830 nach Berlioz' Rückkehr aus Rom statt.

***) Doch fehlt merkwürdigerweise noch immer eine zusammenfassende Darstellung. Zu den besten älteren Arbeiten gehörten Liszts Aufsatz „Hector Berlioz und seine Harold-Symphonie" jetzt übersetzt von L. Ramann im IV. Bd. der „Gesammelten Schriften" und in Waldersees Sammlung musikalischer Vorträge III, 1881, und Ambros, „Die Grenzen der Poesie und Musik" (1856, 2. Aufl. 1872). Siehe ferner den Aufsatz

Digitized by Google

muss man zunächst betrachten, wenn man sich über das Wesen der Programmmusik klar werden will.

Es gehört wohl zu den gröbsten Irrtümern grauer Theorie und leeren Ästhetisierens, wenn man, wie dies Hanslick in seiner berüchtigten Schrift „Vom Musikalisch-Schönen", erschienen 1854, tut, die Behauptung aufstellt, Zweck und Inhalt der Musik sei einzig und allein die tönend bewegte Form. Selbst der berühmte Vogel, der „in den Zweigen wohnet" und gern als das Sinnbild des Musikmachens um seiner selbst willen hingestellt wird, straft den theoretischen Ästhetiker Lügen, denn auch sein Singen verfolgt vielfach bestimmte Zwecke, so namentlich das Anlocken zur Paarungszeit. Vermutlich ist die ursprünglich erste musikalische Äusserung der Gesang und zwar ein Gesang in Verbindung mit dem Worte, der also irgend ein Empfinden ausdrücken will, irgend einen Zweck verfolgt, kurz irgend einen Inhalt besitzt, dem die Form untergeordnet ist. Die Musik des Altertums, von der wir zwar nur kümmerliche Überreste besitzen, von der uns aber die schriftlichen Quellen zahlreiche Nachrichten geben, die zum Teil durch die Bildwerke ergänzt werden, ist in ganz hervorragender Weise mit dem öffentlichen Leben und seinen Ereignissen verknüpft. Sie ist darum auch dort, wo sie rein instrumental ist, stets Zweckmusik: Fest- oder Trauer-, Kriegs- oder Tanzmusik, sie dient dem Gottesdienst oder dem Beschwören von Krankheiten, oder wir haben ein Liebes- oder Preislied vor uns.*) Dasselbe finden wir bei den wilden oder nur wenig kultivierten Völkern. Im Mittelalter stockte die Entwickelung der Musik. Eine kunstmässige Pflege fand sie fast nur in den Kirchen und Klöstern, und hier gab es eine starre Tradition, die sich auf griechische Vorbilder zurückführen lässt; hier artete allerdings die Musik in leeren Formalismus aus. Und von der rein formalen Seite wurde auch in der Neuzeit die Renaissance der Musik in Angriff genommen, gleichzeitig mit der Renaissance aller andern Künste. Das Fortschreiten von der Homophonie zur Polyphonie, die Kunst der Contrapunktik, die Ausgestaltung der Vokalmusik, die Bereicherung der Instrumentalmusik, die Ausbildung der verschiedenen Formen von dem einfachen Instrumentalstück zur Sonate, zur Orchestersuite, zum Oratorium und zur Oper — das alles sind formale Entwickelungen, bei denen der

---

von Rietsch, „Über Programmmusik" in der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung vom 30. Januar 1901; Louis, „Franz Liszt und das Problem der Programmmusik" („Die Musik" I, 1527); Lubosch, „Zur Ästhetik der symphonischen Dichtung" („Die Musik" II, 244); Schäfer Theo, „Über Programmmusik" („Süd-Westdeutsche Rundschau" 1902, Heft 15/16); Leichtentritt, „Vorläufer und Anfänge der Programmmusik" („Allg. Musikzeitung" 1903, No. 3—9).

*) Vgl. Kralik, Altgriechische Musik (Stuttgart und Wien s. a. [1900]).

Inhalt kaum irgend einmal in Betracht gezogen wurde, denn sogar dort, wo das Wort hinzutrat, wie selbst in der Oper mit ihrer Aneinanderreihung von Arien, Zwischenmusiken und Chorsätzen, überwog das Spiel der Formen.

Das 17. Jahrhundert war bekanntlich das Zeitalter der Formspielereien auf allen Gebieten unter dem Scheine der Gelehrsamkeit. Es schenkte uns den Barockstil, die überladenen Formen in der bildenden Kunst, in der Literatur die fruchtbringenden Gesellschaften, die Blumenorden, die galanten Schäferspiele, Allegorieen, die schlesischen Dichterschulen mit ihrer Unnatur und ihrem Schwulst. Man machte Gedichte, deren Verszeilen von verschiedener Länge bei der Niederschrift einen Blumenkorb, einen Becher, eine Vase vorstellten. Die Musik konnte davon nicht unberührt bleiben. So gab schon im Jahre 1645 Georg Muffat, der Hofkapellmeister des Bischofs von Passau, eine Sammlung von 50 Musikstücken für Streichinstrumente unter dem Titel „Florilegium", also zu deutsch etwa „Blumenbund", heraus,*) worin je sieben zu einem Fascinulus mit der Überschrift irgend einer Tugend seines hohen Gönners (Constantia, Eusebia etc.) zusammengefasst sind, natürlich ohne dass die Stücke in irgend einer Beziehung zu dem Titel stünden. Er geht übrigens darin, ebenso wie die Bewegung in der Dichtkunst, auf französische Vorbilder zurück, denn am galanten französischen Hofe war es schon im 16. Jahrhundert üblich, Instrumentalstücke, besonders für Laute, mit Titel zu versehen, wie z. B. „Artemise ou l'oraison funèbre, Diane au bois, Junon ou la Jalouse, La coquette virtuose, Le loup, Le tombeau de Mezangeau" etc.**)

Unter dem Einfluss der von England herüberkommenden beschreibenden Dichtung gelangte man nunmehr auf dem einmal eingeschlagenen Wege auch dahin, die Musik, und zwar die reine Instrumentalmusik, zu Schilderungen zu verwenden. Eben in England begegnen bereits im 16. Jahrhundert einige Kompositionen für Virginals (die altenglischen Spinette) — sie stehen in einer alten Sammlung, dem Fitzwilliam-Virginal-Book —, sogenannte Phantasieen, deren Teile mit Naturvorgängen überschrieben sind: faire, calme wether, lightning, thunder, a cleare day. Und, was den grossen Unterschied von jenen obengenannten französischen und deutschen Kompositionen mit ihren Überschriften bildet: es ist hier wirklich der Versuch gemacht, die Musik mit der Überschrift in einen gewissen Zusammenhang zu bringen, z. B. beim Blitz kleine zuckende Sechzehntelfiguren, beim Donner rollende Passagen für die linke Hand etc.***) Wir haben hier also zum ersten Male in der reinen Instrumentalmusik

*) Hrsg. von Rietsch in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, I. Bd., 1. Hälfte (Wien 1884).

**) Vgl. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik I (Leipzig 1899), S. 159.

***) Seiffert a. a. O. I, 69.

die Tonmalerei*), die für die weitere Entwickelung der Programmmusik der entscheidende Faktor wurde. Früher und allgemeiner wurde die Tonmalerei bereits in der Vokalmusik verwendet. Schon im Mittelalter finden sich davon Spuren. Seit dem 15. Jahrhundert kommen dann zunächst vokale Schlachtschilderungen auf, wobei also gewissermassen das gesungene Wort das Programm vertritt. Namentlich bei den holländischen Komponisten des 16. Jahrhunderts werden sie sehr beliebt, wie denn überhaupt das Thema der Schlachtschilderung ein Inventarstück der Programmmusik bis auf den heutigen Tag (siehe selbst Strauss' „Heldenleben") geblieben ist.**) So existiert von Clement Jannequin eine vierstimmige Komposition auf die Schlacht bei Malegnano 1515, von Mathias Hermann auf die Schlacht bei Pavia 1544. Daneben findet sich von Jannequin eine ganze Reihe anderer Tonmalereien in a cappella-Chören: „La guerre," „Weiberklatsch," „Die Eifersucht," „Le chant des oiseaux," „La chasse de liévre," „L'alonette" u. s. w., von Nikolaus Gombert „Motetti del frutto" und „Motetti del fiore".

Im 17. Jahrhundert wird dann die Tonmalerei in der Instrumentalmusik häufiger, besonders in Italien, wo beispielsweise Carlo Farina 1627 eine Orchesterkomposition mit Tierstimmen-Imitationen schrieb. Von dem Holländer Dietrich Buxtehude (1637—1707) stammen sieben Klaviersuiten, „worin die Natur und Eigenschaft der sieben Planeten abgebildet wird". Der erste, der in Deutschland instrumentale Programmmusik versuchte, ist der kais. Hoforganist unter Ferdinand II. und III. Johann Jakob Froberger (c. 1600—1667), der darin wieder seinem Lehrer, dem italienischen Komponisten Frescobaldi, folgt, von dem unter anderen auch ein „Capriccio sopra la battaglia" existiert. Von Froberger ist uns eine Suite erhalten, welche die Himmelfahrt Kaiser Ferdinands IV. auf Jakobs Himmelsleiter schildert.***) Um über seine Absichten nicht im Unklaren zu lassen, fügt er den einzelnen Teilen nicht Erklärungen in Worten, sondern naiverweise in Zeichnungen bei. Bei dem dreigestrichenen C der C-dur-Skala, welche die Himmelsleiter versinnlichen soll, hat er den offenen strahlenwerfenden Himmel mit drei Cherubköpfchen hingezeichnet. Bei der Gigue steht eine Zackenkrone, die Krone ewiger Gerechtigkeit, bei der Kurante ein Kruzifix und ein dampfender Weihrauchkessel. In anderen Suiten, die

*) Über die Tonmalerei hat Wölfflin, „Zur Gesch. der Tonmalerei" (Sitzungsber. d. philos., philol. u. hist. Kl. d. k. bayr. Ak. d. Wissensch. 1897 II, 2) gehandelt, jedoch gerade über die ältere Zeit nur sehr oberflächlich. Vergl. auch Schwerin, „Die Ausdrucksformen der Musik und die Tonmalerei" („Die Musik" I, 2118).

**) Über die Schlachtsymphonieen von ihren Anfängen bis Liszts „Hunenschlacht" siehe Schmitz Leo, „Realismus und Tonkunst" („Freistatt" 1903, No. 1).

***) Seite XII der Ausgabe in den „Denkmälern der Tonkunst" VI. Bd. 2. T. (Wien 1899), hgg. von Guido Adler.

Digitized by Google

leider verschollen sind, soll er einen Seesturm bei der Überfahrt von Calais nach England und Unfälle auf einer Rheinreise geschildert haben.*)

Das sind alles noch sehr primitive Versuche. Das Verdienst, den Gedanken der Programmmusik systematisch im Rahmen der Sonatenform durchgeführt und, was besonders bemerkenswert ist, auch theoretisch zum ersten Male begründet zu haben, gebührt dem Organisten, späterem Kantor der Thomaskirche in Leipzig, Johann Kuhnau**) (geb. 6. April 1667, gest. 25. Juni 1722), in dem sich grosse Gelehrsamkeit — er übersetzte auch aus dem Griechischen und Hebräischen — mit tüchtigem musikalischen Können vereinigte. Er ist auch der erste, der die Form der mehrsätzigen Kammersonate auf das Klavier übertrug, und er komponierte 6 Sonaten nach der Biblischen Geschichte, indem er die Vorgänge auf die Sonatensätze sinnreich verteilte.***) Bemerkenswert ist dabei, dass er nicht mehr bloss äusserliche Vorgänge schildern wollte, sondern auch seelische Zustände, wobei er freilich am Äusserlichen hängen blieb. Wie er ein fruchtbarer Theoretiker war, so schrieb er auch zu diesen biblischen Sonaten eine Vorrede, in der er das Wesen der Programmmusik auseinandersetzte. Sie ist so charakteristisch, dass ich hier die wichtigsten Sätze daraus mitteile:

---

*) „Plainte, faite à Londres, pour passer la melancolie" und „Allemande faite en passant le Rhin dans une barque en grand peril", „worin die Überfahrt des Grafen von Thurn und die Gefahr, so sie auf dem Rhein ausgestanden, in 26 Notenfällen ziemlich deutlich vor Augen und Ohren geleget wird". Ambros, Gesch. d. Musik. 2. Aufl. IV, 471. Seiffert a. a. O. I, 175.

**) Seiffert a. a. O. I, 237; vgl. auch Spitta, J. S. Bach und Shedlock, The Pianoforte Sonate (London 1895). Shedlock gab auch die biblischen Sonaten neu heraus (1894 bei Novello).

***) Als Beispiel führe ich das Programm der I. Sonate an:

I. Sonate. Der Streit zwischen David und Goliath.

exprimieret 1. Das Pochen und Trotzen des Goliaths.

2. Das Zittern der Israeliten und ihr Gebet zu Gott bey dem Anblicke dieses abscheuligen Feindes.

3. Die Hertzhafftigkeit Davids, dessen Begierde dem Riesen den stoltzen Muth zu brechen, und das kindliche Vertrauen auff Gottes Hülffe.

4. Die zwischen David und Goliath gewechselte Streit-Worte und den Streit selbsten, darbey dem Goliath der Stein an die Stirne geschleudert und er dadurch gefället und gar getödtet wird.

5. Die Flucht der Philister, ingleichen wie ihnen die Israeliten nachjagen und sie mit dem Schwerte erwürgen.

6. Das Frohlocken der Israeliten über diesem Siege.

7. Das über dem Lobe Davids von denen Weibern Chorweise musicierte Concert.

8. Und endlich die allgemeine in lauter Tantzen und Springen sich äussernde Freude.

„Es ist bekandt, dass alle Virtuosen, sonderlich die aus der Antquität, durch die Music fast dasjenige auszurichten bemühet gewesen, was die Meister in der Redner-, Bildhauerei und Mahlerey-Kunst vermögen ... die Gemüther der Zuhörer nach ihrem Willen zu lenken. (Man hat sich) gemeiniglich der Vocalmusic bedienet, wenn man in denen Gemüthern was sonderliches operiren sollen, weil die Worte zu deren Bewegung viel, ja das meyste beytragen. Denn gleichwie die Rede schon vor sich selbst viel wircket, also bekömmt sie vollends durch die Music eine durchdringende Krafft ... (Schwerer ist es), wo die blosse Instrumental-Music den gehörigen Affect bewegen soll. Wenn man z. E. den Gesang der Vögel, ... das Glocken-Geläute, den Canonen Knall ... imitieret, ... so kann der Zuhörer die gehabte Intention des Componisten bald mercken, wenn sie auch schon mit Worten nicht angedeutet worden. Auch die Affecten der Traurigkeit und Freude lassen sich durch die Music leichte vorstellen, und sind eben die Worte dabey nicht nötig, es sey denn dass man ein gewiss Individuum dabey andeuten muss, damit man z. E. das Lamento eines traurigen Hiskiae nicht etwa vor eines weinenden Petri, klagenden Jeremiae oder eines andern betrübten Menschen halten möge. Suchet aber (der Komponist) den Zuhörer selbst zu dem intendirten Affect zu bewegen, bald zur Freude, bald zur Traurigkeit, bald zur Liebe ... (so wird er bemerken), dass die Complexiones der Menschen ganz unterschieden sind. Da sind die Worte allerdings nöthig, wenn es der klingenden Harmonie nicht so übel oder schlimmer gehen soll, als denen Stummen, deren Sprache von den wenigsten verstanden wird, nötig damit die Musikstriche in aliquo tertio mit der vorgestellten Sache sich vergleichen lassen.

Es ist vielleicht kein blosser Zufall, dass wir auch von dem unsterblichen Nachfolger Kuhnaus auf dem Posten des Domkantors der Thomaskirche, Johann Sebastian Bach, eine programmatische Komposition für Klavier besitzen: ein „Capriccio über die Abreise meines sehr geliebten Bruders".*) (Gemeint ist Johann Jakob, der nach Polen reisen musste.) Der erste Satz ist ein Arioso „Schmeichelung der Freunde, um denselben von der Reise abzuhalten", der zweite Satz ein Andante mit der Überschrift „Ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen". Dieser Einfall erinnert einigermassen an die oben erwähnte Komposition Frobergers. Darauf folgt ein Adagissimo „Allgemeines Lamento der Freunde, welche Abschied nehmen". Den Beschluss bildet eine Fuge über das Signal des Postillons.

Gleichzeitig mit Kuhnau und Bach bildete in Frankreich François Couperin (1668—1733) den programmatischen Gedanken der älteren französischen Instrumentalmusik weiter aus. Er schrieb nicht nur eine Unzahl von Klavierstücken, die einen Titel tragen und entweder menschliche Typen oder Affekte zu schildern suchen, wie La Voluptueuse, La Seduisante, La Galante, Les Sentiments, Les Amusement, Les Charmes u. s. w., sondern auch mehrteilige Stücke, die eine Reihe von Scenen vorführen, z. B. Les Pellerines oder La Triomphante u. a. Besonders merkwürdig ist eine Klavierkomposition „Les Fastes de la grande et ancienne

*) Gesamtausgabe 36, 88; Spitta I, 320; Seiffert a. a. O. I, 376.

Digitized by Google

Menestrandise", das er in fünf „Akte" teilt und eine Art Jahrmarktstreiben schildert, das am Schlusse mit einer Panique und allgemeinen Flucht endet. Die Tonmalerei spielt in Couperins Werken eine hervorragende Rolle. Wie Kuhnau tritt auch Couperin theoretisch für seine Kompositionen ein, wenn auch nicht in so tiefgründlicher Weise. „Ich habe," sagt er in der Einleitung zu seinem ersten Klavierbuch, „bei der Komposition meiner Stücke allzeit einen bestimmten Gegenstand vor Augen gehabt. Verschiedene Gelegenheiten ... legten mir einen solchen nahe; ihm entspricht der jedesmalige Titel des Stückes ... Ich bemerke, dass die den Titeln entsprechenden Stücke gewissermassen Porträts sind."*) Ähnliche schildernde Klavierstücke schrieb Jean Philipp Rameau (1683—1764): Les tendres plaintes, Les soupirs, La joyeuse, Les Cyklopes, Le rappel des oiseaux, Tambourin, La poule u. v. a.

Obwohl wir eine stete Entwickelung der programmatischen Musik, namentlich durch Unterstützung der Tonmalerei und durch die Erweiterung der alten Formen verfolgen konnten, spielte sie doch noch immer eine ziemlich untergeordnete Rolle und ist vor allem beengt durch die Form, durch die wenig ausgebildete Technik, durch die Grenzen der Ausdrucksfähigkeit des Instruments — sie ist auf einzelne Instrumente: Laute, Klavier, höchstens Streichmusik beschränkt —, durch die Strenge der Harmonieregeln, die noch niemand zu überschreiten wagte oder kurz gesagt durch die geringe Entwickelung der Musik überhaupt, so dass uns alle diese Versuche sehr wenig von all dem wirklich zu sagen vermögen, was sie gern ausdrücken möchten.

Ein bedeutender Schritt für die ganze weitere Entwickelung war es, dass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem Aufkommen und der Ausbildung der Symphonie der Gedanke nunmehr auch auf diese übertragen wurde, die ja durch ihre reicheren Formen und durch die Verwendung des vollen Orchesters weit mehr Gelegenheit zur Durchführung eines Programms und zur Anwendung von Tonmalereien bot. Der erste, der diesen Versuch systematisch wagte, war Karl Ditters von Dittersdorf (1739—1799). Von seinen Programmsymphonieen sind die zwölf nach Ovids Metamorphosen und der „Kampf der menschlichen Leidenschaften" zu nennen. Dittersdorf fehlte jedoch jede Begabung, dem glücklichen Gedanken die richtigen Seiten abzugewinnen. Er geht, abgesehen von der Form, noch fast gar nicht über Kuhnau hinaus, an dessen biblische Historien ja auch im Vorwurf seine antiken Historien anknüpfen, sein Orchester ist dürftig, die Tonmalerei sehr bescheiden und meist ist Tempo und Vortrag das einzige Charakterisierungsmittel. Das

*) Über Couperin vgl. Seiffert a. a. O. 291 ff.

Digitized by Google

zeigt so recht deutlich der „Kampf der menschlichen Leidenschaften", von welchem Vorwurf man doch ganz besonders eine Verinnerlichung und eine Erweiterung des Ausdrucks erwarten sollte. Aber da finden wir ein Adagio mit „Der Schwermütige", ein Allegro mit „Der Stolze" überschrieben, einen Satz gar mit „Il Vivace", womit wir also bereits vor der einfachen Vortragsbezeichnung stehen.

Mozart blieb zeitlebens dem programmatischen Gedanken fern, denn die Bezeichnungen seiner letzten Symphonieen als Jupitersymphonie und Schwanengesang sind recht verunglückte Einfälle späterer Musikgelehrten. Wohl aber schrieb sein Vater eine Suite „Die Schlittenfahrt", in der unter anderem die vor Kälte zitternden Damen geschildert wurden u. s. w.

Eine Umgestaltung im moderneren Geiste brachte erst Josef Haydn, dem ja die moderne Symphonie fast alles verdankt. Anknüpfend an die sehr bemerkenswerten Versuche in der Tonmalerei in den Oratorien, namentlich Händels, hat er sich bekanntlich in seinen beiden Oratorien mit wahrer Lust und Leidenschaft dieser musikalischen Errungenschaft bedient und es muss ganz besonders darauf hingewiesen werden, dass auch die reinen Instrumentalsätze dieser Oratorien einen schildernden Zweck verfolgen. So bemerkt er zur Einleitung der „Schöpfung", „Vorstellung des Chaos" und in den „Jahreszeiten" heisst es „Die Einleitung stellt den Übergang vom Winter zum Frühling dar", die zweite „stellt die Morgendämmerung dar", bei der dritten „Gegenstand ist des Landmanns freudiges Gefühl über die reiche Ernte", die vierte „schildert die dicken Nebel, womit der Winter anfängt". Haydn übertrug aber auch den Gedanken auf seine Symphonieen. Gleich zwei seiner ersten Symphonieen, die Eisenstädter, welche die Überschriften: „Le midi" und „Le matin" tragen, repräsentieren sich gewissermassen als Vorläufer seiner „Jahreszeiten". Sie sollen auf einen Auftrag des Fürsten Esterhazy zurückgehen, die „Tageszeiten" musikalisch zu schildern. Ihnen schliesst sich als drittes Stück ein Concertino „Le soir" an, dessen Schluss die Bezeichnung „Tempesta" führt. „Mitternacht" hat Haydn nicht weiter behandelt. Ausserdem hat aber auch eine ganze Reihe seiner Symphonieen Titel: „Die Jagd", „Der Geburtstag", „Der verliebte Schulmeister", „Der Philosoph", „Echo", „Die Henne", „Der Bär", „Die Uhr", „Die Königin", „London", „Militär-, Feuer-, Abschieds-Symphonie", freilich ist es nicht in allen Fällen sicher, ob diese Bezeichnungen auch wirklich von dem Tondichter herrühren, im Gegenteil steht es bei manchen fest, dass sie erst später so genannt wurden. Das programmatische Element tritt in ihnen insofern einigermassen zurück, als der Gedanke nicht, oder doch nur bei einzelnen, das ganze Werk beherrscht. Meist wird in einem der Sätze, besonders im Scherzo, die entsprechende Tonschilderung geboten,

Digitized by Google

die den Titel rechtfertigt, die anderen Sätze stehen ausser Beziehung zu ihm. Aber die Ausführung ist bereits ungemein charakteristisch.

Zur selben Zeit fehlt es auch nicht an andern Versuchen nach dieser Richtung. Raimondi schrieb 1777 ein „musikalisches Schauspiel" „Telemach und Calypso", in welchem den einzelnen Instrumenten die einzelnen Rollen zugewiesen waren, so Calypso der Flöte, der Solovioline Telemach, dem Cello der Mentor u. s. w. Von Justinus Heinrich Knecht stammt eine Symphonie „Le portrait musical de la nature" (1784) und „Die durch ein Donnerwetter unterbrochene Hirtenwonne" für Orgel.*) Auch Theoretiker erstanden bereits der Tonmalerei, z. B., ausser Knecht in der Vorrede zu dem letztgenannten Werke, Engel „Über die musikalische Malerei" (1780). Wir leben ja in der Zeit, wo durch Winckelmann und Lessing die Grenzen der einzelnen Künste zur Diskussion gestellt wurden.

Überblicken wir nochmals diese Anfänge der Programmmusik bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, so sehen wir, dass sich der Gedanke mit den musikalischen Formen und mit Hilfe der Tonmalerei bei der wachsenden Instrumentierungskunst nach vorwärts entwickelt hatte. Doch blieb er fast noch ganz an Äusserlichkeiten haften, selbst dort, wo den Komponisten bereits die Wiedergabe des Seelischen vorschwebte, indem sie einen gewissen kleinen Kreis von Vorgängen, die immer wieder variiert werden, sei es aus der Geschichte oder aus der Natur oder aus dem Leben der Menschen, zu schildern und zu beschreiben suchten. Es waren meist Ton- und Formspielereien, meist für die Unterhaltung berechnet, die von den grossen Meistern nur hie und da einmal aufgegriffen, in der Regel aber gänzlich verschmäht wurden. Der Fortschritt schien lediglich eine technische Frage zu sein, inwiefern es nämlich gelänge, die Tonmalereien täuschender herzustellen.

Da trat jener Genius auf den Plan, der der Musik neue Bahnen wies, der sie herausführte aus dem engen Formalismus und sie in eine höhere geistige Sphäre erhob, der ihr einen neuen Inhalt gab und sie zu einem neuen reicheren Ausdruck der menschlichen Gefühle befähigte: Beethoven. Er hat auch die bisher untergeordnete Frage der Programmmusik von einer neuen, den früheren Versuchen diametral entgegengesetzten Seite angefasst und bis zu einem gewissen Grade auch gelöst. Einem grossen Geiste wie Beethoven mussten jene technischen Spielereien, die wir bisher als Vorläufer der Programmmusik kennen gelernt, von vornherein kleinlich erscheinen. Wie Ries bezeugt, hat er sich denn auch über Haydn wegen seiner musikalischen Malereien wiederholt weidlich lustig gemacht.

*) Über Knecht vgl. Puttmann in der „Musik" I, 2147 und in den „Blättern für Haus- und Kirchenmusik" 1902, No. 12.

Freilich ist er selbst nicht ganz der Reizung widerstanden, sich auch auf diesem Gebiete zu versuchen. Ein geschäftskundiger Unternehmer Joh. Nep. Mälzel hat ihn dazu bewogen, für ein Konzert im Jahre 1813 eine Symphonie auf die Schlacht bei Vittoria, in der am 21. Juni Herzog Wellington die Franzosen besiegt hatte, zu komponieren. So entstand die zweiteilige sogenannte Schlachtsymphonie, deren erster Teil die Schlacht schildert, wobei die Heere durch zwei charakteristische Nationallieder, das „Rule Britania" und „Marlborough s'en va-t-en guerre", das Gewehr- und Kanonenfeuer durch Ratschen und grosse Trommeln u. s. w. vorgeführt werden, während der zweite Teil die Siegesfeier mit Verwendung des „God save the king" veranschaulicht.

Dennoch steht dieses Werk trotz seiner Äusserlichkeiten musikalisch hoch über ähnlichen kindischen Spässen, die zu jener Zeit, in welcher die langandauernden Kriege mit Frankreich das Interesse der Menschen beherrschten, sehr beliebt waren. Um einige mir naheliegende Beispiele aus Wien, die ja auch Beethoven in erster Linie bekannt gewesen sein werden, zu nennen, verweise ich auf den Komponisten Johann B. Wanhal oder Vanhal, der eine „Schlacht bei Würzburg, Militär.-heroisches Musikstück für das Klavier" schon 1796, dann eine „Seeschlacht bei Trafalgar und Tod des Generals Nelson" gleichfalls für das Klavier schrieb. Letztere fand auch an Kauer einen Komponisten. Ebenso existieren musikalische Schilderungen der Schlacht von Prag (Klaviertrio von Kotzwara), bei Jenappes (Devenue), Martineste (Neubauer), Fleurus, Würzburg, Jena, Austerlitz (Jadin), Jena (Fuchs) und eine Belagerung von Wien.*) Auf der Hofbibliothek fand ich**) eine verschollene Partitur, auf dem Titelblatte mit einer Kampfscene geschmückt, „Die Schlacht bei Leipzig oder Deutschlands Befreiung", ein charakteristisches Tongemälde für das Pianoforte vom Kapellmeister Thaddäus Weigl in Wien (es ist dies der Bruder des bekannten Hofkapellmeisters Joseph Weigl, des Komponisten der einst oft gegebenen „Schweizerfamilie"). Da sind immer je acht bis zehn Takte von anderen Angaben des Schlachtbulletins begleitet, z. B. „Die verbündeten kaiserl. österreichischen und kaiserl. russischen, kgl. preussischen und kgl. schwedischen Heere rücken nach früheren siegreichen Gefechten von allen Seiten in der Richtung gegen Leipzig vor" oder „Die französische Armee unter dem Befehl Sr. Maj. des K. Napoleons wird von der grossen österr.-russ.-preuss. Hauptarmee unter dem Kommando Sr. Durchl. des k. k. Feldmarschalls Fürsten von Schwarzenberg auf allen Punkten zugleich angegriffen", zum Schlusse dann „Die siegreichen ver-

*) Vgl. Thayer, Beethovens Leben II, 252.

**) Durch freundliche Vermittelung meines alten Studienkollegen Dr. Joseph Mantuani.

bündeten Truppen defilieren vor den allerhöchsten Majestäten vorüber und bringen den erhabenen Rettern des Vaterlandes ein tausendstimmiges Lebehoch!" — Bezeichnend ist es, dass gerade damals Anhänger der alten Richtung, die Beethoven mit einer Verständnislosigkeit und Feindseligkeit gegenüberstanden, die bekanntlich der Gehässigkeit eines Hanslick gegen Wagner nichts nachgab, sich in solchen und ähnlichen Tongemälden gefielen, z. B. schrieb Abbé Vogler, dem bezeichnenderweise Knechts oben genannte Natursymphonie gewidmet war, eine Seeschlacht in sieben Bildern als Orgelkonzert, eine „musikalische Nachahmung (!) des jüngsten Gerichtes" in fünf Bildern, „Der Tod des Prinzen Leopold von Braunschweig" (der nämlich bei einer Überschwemmung das Leben verlor) in fünf Bildern u. s. w.

Diesen öden Spielereien ein Ziel gesetzt zu haben, ist die Tat Beethovens. An Stelle des Abmalens der Natur und gewisser äusseren Vorgänge ist seine Musik Ausdruck des menschlichen Innenlebens, die äusseren Vorgänge kommen dabei erst in Betracht durch die Gefühle, Empfindungen und Gedanken, die sie im Menschen wachrufen; gegenüber der an der Materie haftenden Nachahmung erhebt sich jetzt die Idee, an Stelle des Tongemäldes tritt die Tondichtung, wie denn Beethoven tatsächlich der erste ist, der für sein Schaffen die Bezeichnung „Dichten in Tönen" gebraucht.*)

Bisher war die Verbindung der Dichtkunst mit der Musik eine sehr lose und rein äusserliche, und nur dort vorhanden, wo sich die Musik eines Textes bediente, also im Gesang vom Liede angefangen bis zum Oratorium und zur Oper. Wie wenig hier eine innigere Beziehung zwischen Wort und Ton hergestellt war, wie wenig die Musik aus dem Geiste der Dichtung heraus entstand und wie sehr auch hier der Formalismus der Arien und Einlagen herrschte, habe ich schon gestreift, näher darauf einzugehen ist hier nicht der Ort. Die grossen Dichter hielten sich von einer Verbindung mit der Musik ebenso fern, wie die Komponisten nicht zu den grossen Dichtwerken griffen. Geniale Tondichter hatten allerdings trotz Formalismus den allgemein menschlichen Ausdruck gefunden, aber erst Gluck hatte zielbewusst auf die Übereinstimmung von Dichtung und Musik Gewicht gelegt und Mozart hatte in seinen Meisteropern den bis dahin erreichbaren Gipfel der Ausdrucksfähigkeit erstiegen. Bei diesen beiden Meistern hatte auch ein Teil der Oper, der an sich zur absoluten Musik zu rechnen ist, eine neue Ausbildung erhalten, die mir für die fernere Entwickelung der Programmmusik nicht unwichtig zu sein

*) Für das Folgende boten manche Anregungen Marx, „Ludwig van Beethoven" 5. Aufl. 2 Bde. (Berlin 1901), der gerade auf diesen Gesichtspunkt ein Hauptgewicht legt, Hauseggers „Unsere deutschen Meister" (München 1901) und Seidls „Wagneriana" (Berlin und Leipzig 1901—2) 3 Bde.

scheint, nämlich die Ouvertüre. Früher ein beliebiges Orchesterstück, eine sogenannte Sinfonia, trat sie jetzt mit der Oper selbst in engere Beziehungen und zwar zunächst noch nicht motivisch, sondern ideell. Die Ouvertüre seit Gluck ist gewissermassen ein Programmstück, zu dem die folgende Handlung das Programm liefert. Ich erinnere nur an die bekannte Ouvertüre zur „Iphigenie in Aulis", aus der man deutlich das kriegsbereite Griechenheer und das unschuldige Opfer Iphigenie oder ideeller ausgedrückt ein Motiv der eisernen Notwendigkeit und eines der zarten Menschlichkeit auftauchen sieht, oder an Mozarts Ouvertüren, etwa zu „Figaros Hochzeit", in der man den verliebten Grafen, die edle Gräfin, den beweglichen Figaro, den verliebten Cherubin und den ganzen tollen Tag bereits vor dem Heben des Vorhangs heraushören kann.

Von Beethoven besitzen wir zwar nur eine einzige Oper, aber eine ganze Reihe von Bühnenmusiken, in denen allen die Ouvertüre die Hauptrolle spielt und in wunderbarer Klarheit den allgemein menschlichen Gehalt des Stückes uns vor Augen führt; ich erinnere nur an die Egmontouvertüre, an die Ouvertüre zu „König Stephan" und vor allem an die „Coriolanouvertüre", die uns Richard Wagner so herrlich ausgedeutet hat. Das wahrhaft erhabene Beispiel dieser Art ist jedoch die grosse Leonorenouvertüre, die gleichfalls nach den Worten Wagners, „allein deutlich macht, wie Beethoven das Drama verstanden wissen wollte" und gewissermassen bereits „das vollkommenste Drama in sich schliesst". Diese Beethovenschen Ouvertüren wurden für die folgende Entwickelung und für das Aufkommen der sogenannten Programmouvertüren, die wir noch kennen lernen werden, von umso grösserer Bedeutung, als die meisten der Stücke, zu denen die Bühnenmusiken gehörten, vollständig von der Bildfläche verschwanden und die Ouvertüren allein, ebenso wie auch die Leonoren- und Egmontouvertüre, als Konzertstücke gespielt wurden.

Gab es also bereits vor Beethoven eine absolute Musik, die in einem ideellen Zusammenhang mit der Dichtung stand, so lag es zugleich auch im Zuge der Zeit, dass die Dichtung gleichfalls zu einem innigeren Anschluss an die Musik drängte. Wir wissen ja aus Wagners Untersuchungen, dass bereits bei Herder und Lessing der Gedanke einer Vereinigung von Dichtung und Musik zu einem höheren Kunstwerk auftaucht, man lese Schillers Vorrede zur „Braut von Messina", um demselben Gedanken noch viel klarer und moderner ausgedrückt zu begegnen, man denke an den zweiten Teil von Goethes „Faust" und man versetze sich vor allem in den Geist der deutschen Romantik, die gewissermassen von Musik durchtränkt ist. Ich erinnere an Tiecks Verse „Liebe denkt in süssen Tönen, denn Gedanken stehn zu fern, nur in Tönen mag sie gern, alles was sie will verschönen", an Eichendorffs „Es schläft ein Lied in

allen Dingen, die da träumen fort und fort und die Welt beginnt zu singen, sprichst du nur das Zauberwort", überhaupt an den musikalischen Charakter der romantischen Lyrik mit ihren Alliterationen und Assonanzen. Welche Rolle spielt die Musik bei Tieck und namentlich in den Novellen E. T. A. Hoffmanns, der ja selbst ein begabter Komponist gewesen, dem auch bereits der Gedanke des Musikdramas vorschwebte und auf den ich noch zurückkommen muss. Alles weist auf eine ganz geänderte Auffassung der Musik. Man erblickt in ihr nicht mehr eine rein formale Kunst, sondern den Ausdruck der Gefühle und Empfindungen, des ganzen Innern des Menschen.

Diesem Zeitalter gab Beethoven seine Ausdrucksmusik. Nicht mehr eine konstruktive Baukunst, wie sie die grossen Formalisten, die Contrapunktiker, geliefert hatten, nicht mehr eine Tonmalerei im Sinne einer äusserlichen Naturnachahmung, sondern eine ideelle, der Dichtkunst verwandte Kunst, wie sie dem innersten Wesen der Musik, die ja am wenigsten von allen Künsten an der Materie haftet, entspricht. In diesem Sinne ist es zunächst zu verstehen, wenn von nun auch von einer Anregung der Komponisten durch Vorwürfe und Gegenstände, die bis dahin in das Bereich der Dichtkunst fielen, die Rede ist. Für den echten Musiker sind sie keine Notbrücke der mangelnden Erfindung, wie sie oft gescholten werden, sondern es ist selbstverständlich, dass der Musiker musikalisch, der Dichter dichterisch von ein und demselben Gegenstand angeregt wird.

Selbst von dem alten Haydn wird uns ein Ausspruch überliefert, dass er sich bei einer seiner Symphonieen — bei welcher ist leider nicht bestimmt — einen Sünder vorgestellt, den Gott ermahnt sich zu bessern, also bereits ein ideeller Vorwurf. Beethoven sagte zu Schindler, er solle zur Erklärung seiner grossen Sonate in d-moll op. 31, 2 und f-moll (Appassionata) Shakespeares „Sturm" lesen. Beethoven war kein Theoretiker, er brachte seine neue Auffassung der Musik in kein System, ja hat vielleicht selbst nie darüber in systematischer Weise nachgedacht, er liess seine Musik, die unwillkürlich unsere innersten Empfindungen auslöst und uns drängt, den Gedanken und Gefühlen des Tondichters bei ihrer Schöpfung nachzuspüren, für sich selbst sprechen. Dennoch hat er bei einem für die neue Richtung charakteristischen Werke ein Wort gefunden, das für die Musik des 19. Jahrhunderts bis auf unsere Tage eine Art Leitwort geworden ist. Es ist das berühmte Wort, das er seiner Pastoralsymphonie bei dem Satze „Erinnerung an das Landleben" hinzufügte: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei," wozu noch zwei Notizen auf den jetzt in der kgl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrten Skizzen zur Pastorale heranzuziehen sind: „Wer auch nur je eine Idee

Digitized by Google

vom Landleben erhalten, kann sich ohne viele Überschriften denken, was der Autor will," und „Auch ohne Beschreibung wird man das ganze, welches mehr Empfindung als Tongemälde, erkennen."

Beethoven gab bekanntlich trotzdem noch eine nähere Erläuterung den einzelnen Sätzen der Symphonie bei, und zwar, was nicht allgemein bekannt sein dürfte, lautete sie in der Partitur etwas verschieden von jener, die auf dem Programm des Konzerts vom 22. Dezember 1808 angegeben war.

Concertprogramm.	Partitur.
1. Angenehme Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen.	1. Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande.
	2. Scene am Bach.
	3. Lustiges Leben der Landleute.
	Fällt ein:
4. Donner und Sturm.	Gewitter. Sturm.
	In welches einfällt:
5. Wohlthätige mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm.	Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm.

So ist in der Tat die Pastoralsymphonie die erste Programmmusik im modernen Sinne und steht doch wieder im Zusammenhang mit der vorausgehenden Entwickelung, nicht nur durch den Stoff, die Schilderung der Natur, des Gewitters, die schon in den alten Tonmalereien sehr beliebt war, wie wir gesehen haben (man vgl. Knechts oben angeführte Orgelkomposition), sondern noch mehr dadurch, dass Beethoven doch trotz seines ausdrücklichen Vorsatzes die äusserliche Schilderung etwa durch die Vogelstimmenimitationen, durch die Darstellung des Gewitters u. s. w. nicht ganz beiseite gelassen hat.

Die „Pastorale" war aber durchaus nicht das erste Werk der neuen Richtung; schon vier Jahre früher (1804) hatte Beethoven ein anderes Werk geschrieben, das den Idealgehalt viel reiner und grossartiger zeigt: die „Eroica". Es ist bekannt, dass sie zuerst den Titel „Napoleon Bonaparte" getragen hat, dass aber der Meister, als er erfuhr, dass sein Held den Kaisertitel angenommen und aus dem Manne der Freiheit und Revolution ein Tyrann geworden, das Titelblatt wieder zerriss und dafür einen ganz allgemeinen setzte: „Sinfonia eroica composta per festeggiare il souvenire di un grand'uomo". Damit hat er den Einzelfall erst in das Allgemein-Menschliche, in das Ewige hinaufgerückt. Nichts äusserlich Schilderndes haftet mehr daran und die Erklärer, die etwa durchaus im Scherzo eine Lagerscene hören wollen, sind in einer ganz kleinlichen und auch

aus der Komposition kaum zu rechtfertigenden Kunstauffassung befangen. Ich verweise dagegen abermals auf die lichtvolle Erklärung Wagners im V. Bd. der Ges. Schriften. Die Musik will einem menschlichen Heldentume, wobei nicht nur an den Kriegshelden zu denken ist, sondern überhaupt einer machtvollen und idealen Persönlichkeit, einer gesteigerten Menschlichkeit den entsprechenden musikalischen Ausdruck verleihen, und es ist wohl ein eigentümliches Zusammentreffen, dass die Musik des 19. Jahrhunderts, die mit diesem Problem begonnen hat, post tot discrimina rerum am Schlusse des Jahrhunderts abermals in dieses Problem ausmündet und zu einem Höhepunkt führt: in Richard Strauss' „Heldenleben".

Zwischen Eroica und Pastorale fällt die Entstehung der Klaviersonate in f-moll, der Apassionata, von der ich schon erwähnte, dass Beethoven selbst zur Verdeutlichung ihres Gefühlsinhaltes auf Shakespeares „Sturm" hingewiesen hat, bald nach der Pastorale die Entstehung der Sonate in Es-dur „Les adieux — L'absence — Le retour", die in wahrhaft überzeugender Weise diesen einfach menschlichen Vorgang in Töne übersetzt, dieses kleine Drama zweier Herzen, das wohl jedem im Leben widerfährt und das doch jedem wieder neu ist, wie die Liebe selbst. Beethoven hat später diesen allgemein menschlichen Gefühlsinhalt verwischt, indem er den ersten Satz auf die beim Herannahen der Franzosen erfolgte fluchtähnliche Abreise seines hohen Schülers, Erzherzog Rudolfs, am 4. Mai 1809, den letzten auf dessen Rückkehr am 30. Januar 1810 durch einen Zusatz auf dem Manuskript auslegen wollte, aber gerade dadurch, dass diese neue Bezeichnung auf den musikalischen Ausdruck der Sonate so wenig passt, zugleich den Beweis erbracht, dass die wirklich gelungene Ausdrucksmusik nicht willkürlich auf verschiedene, wenn auch naheliegende Motive angewendet werden kann.

Die Schaffensperiode, in der alle diese Werke entstanden, ist gekennzeichnet durch die Beschäftigung Beethovens mit den Gegenständen der Poesie, er arbeitete ja damals an seinem „Fidelio". Nach dieser Periode wendete er sich wieder mehr der absoluten Musik, der Ausbildung der Formen zu. Erst in seinem letzten Lebensabschnitt tritt bei dem Meister ein eigenartiger Drang nach dem Neuen, nach neuen Formen, neuen Ausdrucksmitteln hervor. In diesem titanenhaften Ringen taucht abermals und diesmal intensiver, grossartiger das Streben nach Verschmelzung des Dichterischen und Musikalischen in ihm auf. Selbst die Musik der strengsten musikalischen Formen, die Kammermusik, wird ihm Ausdruck des persönlichen Erlebnisses.

Im Winter 1824/25 fesselte den greisen Meister langandauernde Krankheit, das Frühjahr brachte ihm Besserung. Da schrieb er sein a-moll-Quartett op. 130 mit der „Heiligen Dankgesang eines Genesenen an die

Gottheit" als Adagio. — Das Finale seines letzten Quartettes op. 133 in F-dur, das im Sommer oder Herbst 1826 entstanden ist, trägt die Überschrift „Der schwere Entschluss", und unter dem Thema steht: „Muss es sein? — Es muss sein!" Schindler erzählt freilich, dass dies nur auf einen Streit des Tondichters mit seiner Haushälterin zurückgehe, auf deren Geldforderungen er die Frage stellte: „Muss es sein", worauf sie antwortete: „Es muss sein"; also ein Scherz ähnlich dem etwas früher entstandenen Rondo „Die Wut über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice" op. 129.

Mag die Veranlassung immerhin so gewesen sein, wie sie Schindler erzählt, wer weiss, dass der Sommer und Herbst 1826 zu den traurigsten Zeiten des schwerhörigen, kranken, verbitterten Greises gehörte, wer weiss, dass er an einer Art Verfolgungswahn litt und hinter seiner Dienerschaft, seiner Haushälterin Spione, Diebe und Mörder witterte, wer weiss, wie damals sein missratener Neffe Karl alle seine väterliche Liebe mit Schlemmereien und Lumpereien, endlich mit einem Selbstmordversuch vergalt, der den armen Tondichter in Aufregungen, Zorn und Sorgen stürzte, der wird sich wohl denken können, dass diesem Manne nicht zum Scherzen zu Mute war und dass ihm auch der scheinbar kleinlich-ärgerliche Zufall zu einer Seelenpein, zu einer erschreckenden Erkenntnis des Verhängnisses, das ihn zu Boden rang, geworden ist.

Mächtig drängte es den Tondichter dazu, sich in der Musik auszusprechen. Die Beschäftigung mit der Oper hatte ihn nicht befriedigt, hier schien ihm kein Heil der Kunst zu winken, der Gedanke des Musikdramas, den er wahrscheinlich freudig begrüsst hätte, ist ihm nicht aufgegangen, aber immer fühlte er sich zum Worte, zur Dichtung hingezogen. Gewiss ist schon seine Missa solemnis in diesem Sinne aufzufassen, bereits ein ganz subjektives Glaubensbekenntnis, aber dieses Gebiet war doch zu einseitig. So versuchte er denn die Symphonie, in welcher Form ihm ja die höchsten Offenbarungen seiner Kunst und seines inneren Wesens gelungen waren, in diesem Sinne und zu diesem Zwecke neu zu gestalten. Sein „urkräftiger Irrtum", wie Wagner es nennt. Wenn sich im letzten Satze seiner Neunten das hohe Lied der Freude aus der reinen Instrumentalmusik jubelnd losringt, so ist dies nicht nur ein Zersprengen der alten Formen, der Jubel über erschlossene neue Bahnen, sondern auch der klare Ausdruck dessen, wie er dieses sein Meisterwerk verstanden wissen wollte, und in diesem Sinne also auch Programmmusik. Noch weiter wäre er vermutlich in seiner zehnten Symphonie gegangen, denn in den Skizzen zu ihr nahm er ein Adagio cantique mit einem frommen Gesang in den alten Tonarten und ein Allegro „Feier des Bacchus" in Aussicht.

Ich habe schon hervorgehoben, dass Beethoven zu wenig Theoretiker

gewesen ist, um in der von ihm geschaffenen Ausdrucksmusik das Programmatische systematisch durchzuführen. Gewiss liegen Anregungen, Gedankengänge, Zusammenhänge mit poetischen oder allgemein menschlichen Vorwürfen, wie er sie in den von mir angeführten Beispielen offen ausgesprochen hat, auch zahlreichen anderen seiner Werke zu Grunde, ohne dass er es für notwendig gefunden hätte, darüber besondere Angaben zu machen. Aber seine Musik wirkte so subjektiv, dass die Hörer, zumal, wie wir auch gesehen, durch die völlig geänderte Anschauungsweise der Zeit ihre Sinne für derlei Eindrücke empfänglich geworden waren, unwillkürlich dahin kamen, auch hinter den nicht programmatisch erklärten Werken den Vorwurf, den Gedankengang, die Empfindungen des Tondichters zu suchen. Das Bestreben ist ein durchaus natürliches und wird keineswegs, wie dies so oft versucht wird, dadurch ad absurdum geführt, dass die Erklärungsversuche eines und desselben Werkes so vielfach diametral auseinanderlaufen. Es muss hier der subjektive Eindruck entscheiden und dieser richtet sich eben nach der Persönlichkeit des Hörers. Zu bedauern sind nur jene Menschen, bei denen die Musik nichts anderes auslöst, als den Begriff einer Reihe von Formeln aus der Harmonielehre; der gänzlich unpoetische Mensch — und es gibt deren ja leider so viele — wird gar keine poetischen Zusammenhänge finden. Es geht übrigens der Musik — und auch das muss gegenüber den Gegnern programmatischer Musik gesagt werden — nicht einmal viel schlechter als der Malerei und der Dichtkunst, die doch weit sinnfälligere Ausdrucksmittel besitzen. Aber in dem Augenblick, wo sie sich von der realen Wirklichkeit zu ideellem Ausdruck, zur Allegorie oder gar zur Mystik und Symbolik versteigen, beginnt sofort die Ratlosigkeit und die Meinungsverschiedenheit der Beschauer oder Leser. An Bildwerken, die keine bestimmten Bezeichnungen tragen und Jahrhunderte nach ihrem Entstehen ans Licht kommen, zerbrechen sich oft die scharfsinnigsten Erklärer die Köpfe, und welche Schwierigkeiten macht noch immer die Auslegung Dantes oder des „Faust", wieviel und wie Widersprechendes ist über den Charakter des Hamlet geschrieben worden! Aus all dem folgt aber auch zugleich für den schaffenden Künstler die Berechtigung, dort, wo er nicht missverstanden werden will, seinen Gedanken selbst klar zu legen.

Um nach dieser notwendigen Abschweifung wieder auf Beethoven und seine Zeit zurückzukommen, so regte es sich wie gesagt überall im Kreise der Romantiker zur Auslegung seiner Werke. Dass diese Auslegungen zunächst wenig zutreffend und vor allem sehr äusserlich waren, darüber wird man sich nicht wundern können. Der grosse Genius war den Leuten zu nahe, zu neu sein ganzes Schaffen, um von ihnen recht begriffen zu werden. Wie einem Goethe, so ist auch einem Beethoven

erst ein späteres Zeitalter gerecht geworden, das mit den schönen Erläuterungsschriften Wagners eingeleitet wurde, der auch hierin den Übergang von der Romantik zur neuen Zeit bildet. Damals, im Zeitalter der Romantik, entstanden zum erstenmale die „Erläuterungen" etwa im Sinne unserer heutigen Konzertprogrammbücher, zum Teil überschwänglich — poetisierend. Andere versuchten es mit oft recht geschmacklosen Benennungen einzelner Werke — so kamen damals die Bezeichnungen Frühlingssonate, Mondscheinsonate, Geistertrio, Fledermaustrio, „La chasse" für die C-dur-Ouvertüre op. 125 u. dergl. auf — oder noch unglückseliger mit Unterlegungen von Texten zu den rein instrumentalen Kompositionen, so wurde aus dem Adagio der cis-moll-Sonate ein Kyrie gemacht, ebenso das Andante der Sonate op. 57 und das Lento assai des f-moll-Quartettes op. 135 mit Texten versehen*) u. a. m.

Der Mann, der als einer der ersten in Deutschland die erwähnten Erläuterungen einführte und von dem wir auch solche über Werke Beethovens besitzen, die vielleicht das Beste und Verständnisinnigste sind, was von den Zeitgenossen des Meisters geschrieben worden ist, überhaupt der erste Musikkritiker im modernen Sinne, war der berühmte, auch erst in jüngster Zeit wieder ungemein lebendig gewordene Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, der sich aus Begeisterung für Mozart auch Amadeus nannte, der merkwürdigste, genialste und dämonischste unter den Erzählern der Romantik. Er war nicht nur ein grosser Dichter, nicht nur Musikenthusiast, sondern selbst Komponist — er schrieb u. a. eine Oper „Undine", die als die erste romantische Oper bezeichnet werden kann, über die sich Weber entzückt äusserte und die auf diesen und sein Schaffen von grossem Einfluss war, — ja Hoffmann war sogar auch Maler. Wie seine packenden Novellen mit ihrem Überschwang von Phantastik und ihrer Mischung des Dämonischen und Grotesken in der modernen Kunstrichtung ihre Auferstehung gefeiert haben, so verdienen auch seine musikalischen Schriften und Recensionen wieder und wieder gelesen zu werden. Und in der Tat sind sie erst kürzlich in einer billigen Ausgabe von H. v. Ende in der Musik. Universalbibl. 15—17 neu herausgegeben worden. So kann man nicht nur die Aufsätze über Beethoven, sondern auch die „Kreisleriana" wieder geniessen: Kapellmeister Kreisler mit seinem musikalisch-poetischen Klub — man beachte wohl die Verbindung von Musik und Poesie —, in dem die einzelnen Akkorde in poetischen Stimmungsbildern erläutert werden, dann die schönen Stücke aus den „Serapionsbrüdern" mit dem prächtigen Gespräch „Der Dichter und der Komponist" — „Dichter und Musiker", heisst es darin, „sind die innigst

*) Siehe Smolian, „Textunterlegungen zu Beethovens Instrumentalweisen" („Die Musik" I, 1442)

verwandten Glieder einer Kirche", — endlich die Recensionen mit Hoffmanns Gedanken über „Dichtkunst und Tonkunst" und über „Die musikalische Malerei", worin er, wie Beethoven, die blosse Naturnachahmung in der Musik verwirft.

Schon Chamberlain hat in seinem grossen Wagnerbuche Hoffmann mit Recht als einen der bedeutendsten Vorläufer Wagners in Bezug auf den Gedanken des Gesamtkunstwerks wiederholt hervorgehoben. Für unsern Gegenstand ergibt sich aber noch ein anderer näherer Zusammenhang.

Es ist eine eigentümliche und nahezu einzig dastehende Erscheinung, dass die Bewegung der Romantik den entgegengesetzten Weg wie die meisten andern geistigen und kulturellen Strömungen einschlägt. Während diese seit dem Mittelalter stets einen westöstlichen Verlauf nehmen, ist die Romantik ein spezifisch deutsches Kulturprodukt, das später erst von Frankreich Besitz ergreift. Deutsche Dichtung, deutsche Musik wurden vielleicht ausser in unseren Tagen niemals früher so rasch nach Frankreich importiert und dort populär, wirkten niemals früher so befruchtend auf die französische Kunst, als gerade im Zeitalter der Romantik, und gerade der deutsche Dichter, der neben dem Spätromantiker Heine den grössten Einfluss auf die Franzosen gewonnen hat, war E. T. A. Hoffmann. Die krass-phantastische Romantik eines Victor Hugo fusst auf ihm. Gewiss kannte ihn aber auch der junge geniale Schüler des Pariser Conservatoire, Hector Berlioz, denn in dem Helden der Symphonie fantastique kann man ganz deutlich die Züge der Hoffmannschen Helden, in den krausen, halluzinatorischen Situationen dessen Spukphantastik wieder erkennen. Wie begeistert damals Webers „Freischütz" in Paris aufgenommen wurde, weiss man aus Wagners Berichten aus Paris, und wie dieses Werk auf den jungen Berlioz gewirkt, beweist die gruselig-komische Geschichte aus seinen Memoiren, wie er einen Menschen, der ihn durch sein beharrliches Zischen bei den „Freischütz"-Aufführungen in Wut versetzt hatte, eines Tages als Leiche in der Morgue — Berlioz studierte nämlich ursprünglich Medizin — wiederfindet, dann dessen präpariertes Skelett der Oper für die Wolfsschluchtscene zur Verfügung stellt und so noch an dem Toten seine Rache übt. Neben diesen Erzeugnissen der deutschen Romantik machte nach seinem eigenen Ausspruch Goethes „Faust" einen mächtigen Eindruck auf ihn (er hatte schon vor der Symphonie fantastique 8 Scenen aus Goethes „Faust" komponiert, aber wie die meisten Erstlingswerke wieder vernichtet); zugleich lernte er Beethovens Symphonieen kennen und erfasste mit genialem Blick deren Ringen nach Ausdruck, er sah den Punkt, wo hier kühne Neuerungen einsetzen mussten. Äussere Erlebnisse, eine unglückliche Liebe zu der englischen Schauspielerin Miss Harriet Smithson gaben den letzten Anstoss. So schrieb der 26jährige seine „Episode

Digitized by Google

de la vie d'un artiste", die er als „Symphonie fantastique" bezeichnete. Von allen den geschilderten Einflüssen findet sich darin ein Niederschlag. Das Werk ist romantisch durch und durch, Hoffmanns grause Fiebertraum-Phantastik herrscht vor, die Schrecken der Wolfsschlucht steigern sich in dem Walpurgisnacht-Traum, dem letzten Satz; die Scene beim Hochgericht, die Verwendung des Dies irae, die „Walpurgisnacht" weisen auf den „Faust", und Beethovens Pastorale erkennt man noch in der Scene auf dem Lande. Den Gedanken der Programmmusik, wie Berlioz ihn bei Beethoven fand, wurde von ihm in allen Konsequenzen weiter ausgebildet, an die Stelle der Überschriften der Sätze treten bei ihm wieder ausführlichere Schilderungen der einzelnen Vorgänge, so dass das Ganze den Eindruck einer in Musik gesetzten Novelle macht. Dazu kommt, dass er durch seinen Lehrer Lesueur zu einer raffinierten Instrumentierungskunst angeleitet worden war, die ganz neue Ausdrucksmittel bot und das, was früher in mehr oder weniger naiver Weise an musikalischen Schilderungen und Tonmalereien versucht worden war, weit in den Schatten stellte. Die Einführung des Leitmotivs, der Idée fixe, wie es Berlioz nennt, gibt dem Ganzen die höhere subjektive Einigung, während andererseits die alte symphonische Form noch mehr gelockert wurde, z. B. besteht die Symphonie fantastique aus 5 Sätzen. — Der Symphonie fantastique folgt dann 1834 nach Berlioz' römischem Aufenthalt, „Harold in Italien" nach Lord Byron, auch ein echtes Werk der Romantik. Erst dadurch, dass Berlioz für den alten, schon so lange nach Gestaltung ringenden Gedanken neue überzeugende Ausdrucksmittel fand, wurde seine Tat bahnbrechend für die Zukunft. Überdies war er so recht eine Natur der künstlerischen Propaganda, schriftstellerisch hoch begabt, um auch in der Theorie für seine Prinzipien einzutreten, sie den Leuten zu erklären, mundgerecht zu machen.

Im übrigen scheint mir Berlioz in Bezug auf die Entwickelung der programmatischen Musik eher einen Rückschritt gegenüber Beethoven zu bedeuten. Schon der Umstand, dass er wieder die Tonmalerei, die musikalische Nachahmung äusserer Vorgänge so sehr in den Vordergrund rückte, scheint mir darauf hinzuweisen; ebenso, dass er die Musik wieder durch ein allzu detailliertes Programm zu binden suchte. Ich habe bereits betont, dass Beethoven in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entweder gar nicht oder nur sehr äusserlich verstanden wurde, das zeigen u. a. auch seine ersten Biographen wie etwa Schindler. Auch Berlioz ahmte vieles Äusserliche nach; z. B. schien er gerade das Durchbrechen der Form für etwas Wesentliches zu halten und besonders Beethovens IX. übte in dieser Hinsicht auf seine späteren Werke einen nicht gerade günstigen Einfluss aus. Er schrieb schon zur Symphonie fantastique eine Fortsetzung „Lelio oder die Wiederkehr zum Leben" ein Monodram, d. h. der Held

der Symphonie fantastique, der wieder aus seinem Opiumschlaf erwacht ist, tritt als Erzähler auf; dazwischen schieben sich einzelne Orchesterstücke, darunter eine Scene aus Shakespeares „Sturm“ (wieder ein merkwürdiges Zusammentreffen mit Beethoven). Seine späteren sogenannten dramatischen Symphonieen „Romeo und Julia“ und „Fausts Verdammung“ sind sonderbare Zwittergebilde aus Elementen der Symphonie, des Oratoriums und des Dramas. Sologesänge und Chor wechseln mit Instrumentalstücken und nur die Einteilung in die alten Sätze der Symphonie, wie sie wenigstens noch in „Romeo und Julie“ zu erkennen ist, erinnert noch an die Symphonie. Berlioz kommt also hier wieder dahin, an Stelle einer absoluten Ausdrucksmusik die Vokalmusik mit dem gesungenen Worte zu setzen und bleibt mit seinem Wollen doch auf halbem Wege stecken, denn eigentlich hätte ihn sein Streben nach einer Vereinigung der instrumentalen und vokalen Musik zu einer höheren Stufe der Ausdrucksmusik, zum Musikdrama, führen müssen.

Schluss folgt

Rosa Parks was born in Tuskegee, Alabama, on February 4, 1913. Her parents were James McCauley, a carpenter, and Leona Edwards McCauley, a teacher. Rosa's parents separated when she was young, and she moved with her mother to Pine Level, Alabama, where she grew up on a farm. Rosa attended a one-room school for African American children and then went to high school in Montgomery, Alabama. She married Raymond Parks in 1932. Raymond was a barber and a member of the National Association for the Advancement of Colored People (NAACP). Rosa worked as a seamstress and a housekeeper. She also helped her husband with his work for the NAACP.

In 1943 Rosa Parks tried to register to vote. She had to take a literacy test and pay a poll tax. Many African Americans were not allowed to vote because they could not pass the literacy test or pay the poll tax. Rosa Parks passed the test and paid the tax, but she was not allowed to register. She tried again in 1945 and succeeded.

Rosa Parks worked for the NAACP as an investigator of cases of racial violence. She also helped to raise money for the NAACP. In 1955 she was secretary of the Montgomery chapter of the NAACP.

On December 1, 1955, Rosa Parks was riding a bus home from work. She sat in the first row of the section for African Americans. The bus driver told her to give her seat to a white man who was standing. Rosa Parks refused. She was arrested and put in jail. She was found guilty of breaking the law and was fined $14.

Rosa Parks's arrest led to a boycott of the Montgomery bus system by African Americans. The boycott lasted for 381 days. It ended when the Supreme Court ruled that segregation on buses was illegal. Rosa Parks became a symbol of the civil rights movement.

Rosa Parks moved to Detroit, Michigan, in 1957. She worked for Congressman John Conyers for many years. She also continued to work for the NAACP and other civil rights organizations. Rosa Parks died on October 24, 2005. She was 92 years old.

und erfundenes durcheinander gemengt hat. Aber nicht allein die Unzuverlässigkeit aller früheren Lebensskizzen, auch die Entdeckung neuen aktenmässigen Materials von erster Güte rechtfertigt den Versuch einer erneuten Darstellung der Schicksale Mariannens. Dass auch dabei noch einzelnes unsicher und lückenhaft erscheint, liegt in der Natur der Sache begründet.

Marianne Pirker, eine geborene von Geyereck, hat am 27. Januar 1717 das Licht der Welt erblickt. Sie stammte aus einer österreichischen, wahrscheinlich steiermärkischen Familie, ihr Geburtsland soll jedoch nach der Überlieferung Württemberg gewesen sein. Über ihre Jugend und ihren Entwickelungsgang wissen wir lediglich nichts. Es können indessen keine Zweifel bestehen, dass sie eine sorgsame Erziehung und gute Bildung genossen hat. Ihre schöne Stimme führte sie dem Berufe der Gesangsvirtuosin zu. Wo und bei wem sie ihre Studien gemacht hat, wie die Anfänge ihrer Laufbahn gewesen sind, ist gleichfalls in Dunkel gehüllt. 1737 vermählte sie sich mit dem österreichischen Violinvirtuosen Franz Pirker, einem am 29. März 1700 geborenen Salzburger. Trotz Ungleichheit des Alters, des Glaubens und auch der Charaktere war die Ehe im ganzen glücklich. Marianne, moralisch und intellektuell entschieden die Stärkere, nahm allmählich die Führung an sich, was sich um so natürlicher gab, als sie bald für das materielle Fortkommen der Familie mehr als ihr Gatte zu leisten vermochte. Er war ein etwas weichlicher Charakter, dem es an Beharrlichkeit gebrach: reizbar, empfindlich, den Stimmungen des Augenblicks untertan, dabei nicht eben der beste Haushalter. Aber er hing an seiner Frau mit der innigsten Liebe, wenn er sie auch mehr, als billig, mit den Anwandlungen seiner Eifersucht quälte. In seinen Briefen verrät er, gleich seiner Gattin, eine für seinen Stand nicht gewöhnliche Bildung.

Das neuvermählte Paar verlebte die ersten Jahre der Ehe in Graz, wo ihm zwei Töchter, Rosalie und Aloysia (Luise oder Loisl genannt) geboren wurden. Pirker, der nicht als Violinspieler, sondern als Theoretiker und Musiklehrer sein Bestes leistete, brachte es dahin, dass Marianne in ihrer Kunst ausserordentliche Fortschritte machte. Je herrlicher ihre Stimme, je glänzender ihre Technik sich entwickelte, um so näher lag der Gedanke, Kunstreisen zu unternehmen. Er wurde bald nach der Geburt der älteren Tochter verwirklicht. Sie liess sich in allen grossen Städten Deutschlands und Österreichs, an den meisten deutschen Höfen hören. Am 24. August und 1. September 1740 trat sie in zwei grossen Konzerten auf dem Kaiserhof in Hamburg auf. Ein dortiger Kritiker fand sie zwar gut, gab aber der Cuzzoni, die gleichfalls bei der Gesellschaft war, den Vorzug, weil die Stimme der Pirker noch ziemlich rauh klinge. Ende Oktober desselben Jahres sang sie am Berliner Hof. Eine Zeitungsnotiz verkündete, obgleich sie erst 23 Jahre alt sei, solle ihr Gesang so aus-

nehmend schön sein, dass auch die beiden Italienerinnen, die Kapellmeister Graun mitbringen werde, ihr kaum gleichkommen dürften. Bald wagte sie sich sogar in das privilegierte Land des Kunstgesanges, um mit den italienischen Primadonnen in deren Heimat den Wettbewerb aufzunehmen. Namentlich in Venedig, wo sie sich nachweisbar 1744 aufhielt, und in Neapel soll sie Lorbeeren errungen haben. Durch seine italienischen Reisen wurde das Pirkersche Ehepaar mit Gluck zusammengeführt und befreundet; Marianne sang mit Vorliebe Arien von ihm. Die beiden Kinder begleiteten teils die Eltern, teils lebten sie im grosselterlichen Hause zu Stuttgart; Mariannens Mutter hatte sich nach dem frühen Tode ihres ersten Mannes mit dem württembergischen Rentkammersekretär Eber vermählt. 1746 schenkte Frau Pirker einem dritten Töchterchen, Viktoria, das Leben, das einem Karmeliterkloster in Bologna zur Erziehung übergeben ward, als die Eltern im Herbst 1747 dauernd Italien verliessen.

Als vollendete Künstlerin, die bereits europäischen Ruf genoss, kehrte Marianne aus Italien heim. Neben ihrer schönen, umfangreichen Stimme und trefflichen Schulung war es hauptsächlich ihre imponierende Persönlichkeit und ihre für damalige Verhältnisse bedeutende Darstellungskunst, was ihr grosse Bühnenerfolge sicherte. Sie war in den Rollen der prima donna wie in denen des gewöhnlich von Kastraten gegebenen primo uomo gleichermassen zuhause. Daneben glänzte sie als Konzertsängerin. Sie sang deutsch, italienisch, französisch, auf Verlangen sogar englisch. Auch dem Kirchengesange blieb sie nichts schuldig. Ja, sie versuchte sich in der Komposition von Arien und übersetzte Texte zu solchen aus dem Welschen in ihre Muttersprache.

Seit 1747 war das Ehepaar Pirker an der königl. Oper in London engagiert, deren Hauptunternehmer Lord Middlesex war. Auch zu Händel und dessen Londoner Oratorienaufführungen standen sie in Beziehung; Marianne hatte auch Arien von diesem Meister auf ihrem Repertoire. Schliesslich sollten sie aber trübe Erfahrungen in der englischen Hauptstadt machen. Der Lord blieb mit seinen Zahlungen im Rückstand, und so gerieten sie in Schulden. Ihre Koffer wurden von ihrem Hausherrn mit Beschlag belegt. Marianne musste im August 1748 ohne Garderobe und Schmuck nach Hamburg abreisen, um ihr Engagement bei der Kompagnie des bekannten Impressario Pietro Mingotti anzutreten. Dieser gab zuerst in Hamburg, von Ende November 1748 im königl. Theater zu Kopenhagen Opernvorstellungen, deren musikalischer Leiter Freund Gluck war — eine bisher unbekannte Tatsache, die sich aus der Pirkerschen Korrespondenz mit Sicherheit ergibt.

Pirker blieb in London zurück, teils um die Effekten einzulösen, teils um das Guthaben bei Lord Middlesex einzutreiben. Es gelang ihm nach endlosen Mühen und Verdriesslichkeiten mit Advokaten und Wucherern,

Kaution zu stellen und so die Koffer zurückzuerhalten, die er seiner Frau nach Kopenhagen nachschickte, wo sie, sehnlich erwartet, im Dezember nach weiteren unerwünschten Verzögerungen eintrafen. Er selbst konnte London immer noch nicht verlassen, hätte er doch nicht einmal das nötige Reisegeld gehabt. Der Musikunterricht, den er dort erteilte, trug ihm nicht so viel ein, dass er seine täglichen Bedürfnisse davon bestreiten konnte. Und der Lord hatte immer wieder neue Ausflüchte. Erst im Mai 1749 entrichtete er einen Teil seiner Schuld, 40 Pfund, an Pirker. Aus Nützlichkeitsgründen hielt sich dieser auch noch im Sommer in London auf.

Dieser mehr als einjährigen Trennung der Gatten verdanken wir einen äusserst regen Briefwechsel, der in seinem ganzen Umfang nebst vielen andern Pirkerschen Korrespondenzen auf die Nachwelt gekommen ist. Mariannens temperamentvolle Art verleugnet sich auch in ihren Briefen nicht, und man kann an ihnen seine helle Freude haben, wofern man sich nicht an den saftigen Derbheiten stösst, die mit unterlaufen. Sie schreibt bald deutsch, bald italienisch, und sie beherrscht das internationale Verkehrsidiom des damaligen Virtuosentums so vollkommen wie ihre Muttersprache. Ja, unwillkürlich entschlüpfen ihr auch in deutschen Briefen welsche Ausdrücke, und häufig begegnet es ihr, dass sie einen deutsch begonnenen Brief mitten im Satz italienisch fortführt. Auch eine Frau von ihrer inneren Tüchtigkeit konnte sich natürlich den Einflüssen ihres Berufs und ihrer Umgebung nicht entziehen. So nehmen in ihren Berichten wie in denen Pirkers Künstlerangelegenheiten, Künstlerintriguen, Künstlerklatsch den breitesten Raum ein. Wir lernen daraus eine Reihe Sangesgrössen jenes Zeitalters kennen, über deren menschliche Schwächen keineswegs der Mantel christlicher Nächstenliebe gezogen ist. Pirkers Schreiben sind überdies eine wichtige, noch unausgebeutete Quelle für das damalige Londoner Kunstleben und die dortige vornehme Gesellschaft, aus deren Skandalchronik manche Pikanterieen aufgetischt werden.

Eine bedeutende Rolle spielt im Pirkerschen Briefwechsel der aus Rom gebürtige Kastrat Giuseppe Jozzi, der sich als Gesangskünstler und Klaviervirtuos gleichermassen hervortat, während seine Stimme nicht eben glänzend und seine Aktion schlecht war, so dass er auf der Bühne geringeren Erfolg als im Konzertsaal hatte. Während Mariannens Kopenhagener Aufenthalt befand er sich in den Niederlanden und Paris, später mit Pirker zusammen in London. Jozzi stand schon von Italien her zu den Pirkerschen Eheleuten in nahen, höchst merkwürdigen Beziehungen. „Denn es ist wahr, ich habe ihn närrisch geliebt; alsdann durch unsere Zertrennung musste es nur eine Freundschaft werden; nun aber ist es weder eines noch das andere und möchte mit blutigen Zähren beweinen das, was ich mir an meiner Gesundheit geschadet um seinetwillen.“ Dieses

Digitized by Google

Geständnis legte Marianne am 15. April 1749 ihrem Gatten ab. Ein andermal erklärte sie von Jozzi: „Es ist eben ein Kastrat wie alle andern, und er mag mir versprechen und vormachen, was er will, so glaube ich ihm nichts in der Welt mehr." Wie oft sich auch Marianne über den Freund erboste, kam es doch niemals zum Bruch. Und zwar war es auffallenderweise der sonst so eifersüchtige Pirker, der auf die Freundschaft mit Jozzi den höchsten Wert legte und seine Frau wieder und wieder beredete, an ihm festzuhalten. Es schien, als ob diese drei Menschen durch ein magisches Band aneinander gefesselt seien, mit ihren Interessen unlösbar aneinander gekettet.

Wir können diesen Briefen auch mancherlei über Mariannens Kopenhagener Leben und Treiben entnehmen. Am 22. November 1748 traf die Mingottische Kompagnie nach äusserst stürmischer und gefahrvoller Überfahrt in der dänischen Hauptstadt ein. Die Verhältnisse lagen hier in diesem Winter insofern ungünstig, als die musikfreundliche Königin Luise, eine englische Prinzessin, die ihrer Niederkunft entgegensah, ganz zurückgezogen lebte und es infolgedessen am Hofe sehr still war. Dieser Umstand mochte auch den Theaterbesuch vonseiten der vornehmen Gesellschaft beeinträchtigen; überdies litt Mingottis Unternehmen unter der Konkurrenz einer französischen und einer dänischen Komödie. Doch besuchte die Königin „vor ihrer Retirade" noch am 3. Dezember die Oper und zeigte sich sehr befriedigt. Und wiederholt durften die fremden Künstlerinnen vor ihr singen. Am 14. Dezember wurde die Pirker als erste an den Hof berufen. Am Abend vorher wurde ihr im Auftrage der Königin ein Buch überbracht, aus dem sie einige Arien singen sollte.

„Aber o Himmel!" fährt sie in ihrem Berichte an den Gatten fort, „als ich vor dem Schlafengehen solche studieren wollte, fände ich sie alle englisch; nun kannst Du Dir die Konfusion vorstellen. Geduld! ich liefe morgens zur Madame Fabris und liesse mir solche ein wenig vorlesen, und abends sang ich sie schnurgerade weg; wie ich sie prononciert, weiss der Himmel. Die Königin zeigte grosses Vergnügen hierüber, akkompagnierte selbst, und mochte ich noch andere fünf Arien singen von ihren Büchern, italienische, so dass ich von meinen nur eine sange; sagte auch zweimal, dass ich und die Masi ihr zum besten gefalle. Beim Weggehen sagte mir die Obristhofmeisterin, dass ich wohl noch einmal würde berufen werden, weil Ihro Majestät der König nicht habe dabei sein können. Nach einer geraumen Zeit retirierte man sich, um den Thee zu nehmen, allwo ich mitten unter denen dames sasse und Thee tranke. Dieses ist die Wahrheit, dass ich in meinem Leben keine höflicheren dames gesehen, als die hiesigen. Die Königin ist schön wie ein Engel; wenn man sie gerad ansieht, so ist sie unser gnädiger Prinz von Wallis, aber im schönen."

Am 29. Januar 1749 wurde die Königin von einem Kronprinzen, dem nachmaligen König Christian VII., entbunden. Schon nach sechs Wochen befand sie sich so wohl, dass sie ihr Kunstinteresse von neuem betätigen konnte. Am 12. März wurden die Virtuosinnen in die Gemächer der Königin zum Singen geladen; „es war der Tag des Hervorgangs".

Später liess sich die Königin auch einige Opernvorstellungen wiederholen, und Gluck komponierte zu Ehren des neugeborenen Prinzleins seine am 9. April 1749 aufgeführte Serenate „Tetide".

Ausser der Pirker befanden sich bei Mingottis Truppe noch drei Sängerinnen: Giustina Turcotti, Theresia Pompeati und Maria Masi. Mit der letzteren, die später ihre Nachfolgerin in Stuttgart werden sollte, stellte sie sich sehr gut, während zwischen ihr und den beiden anderen fortgesetzte Eifersüchteleien bestanden. „Ich habe in meinem Leben keine intrigante Dame gesehen wie die Pompeati," erklärt Marianne einmal. In der ersten Oper der Kopenhagener Saison, die am 28. November 1748 stattfand, dem „Bajazet", durfte sie die Hauptrolle darstellen. „Du kannst Dir einbilden," meldet sie triumphierend ihrem Mann, „ob die Dicke (offenbar die Pompeati) giftig ist, dass sie gleich anfangs ausbleibe." Die nächsten Opern waren „Tito", „Artaserse" mit Marianne in der Titelpartie und der besonders beifällig aufgenommene „Temistocle" — „Artaserse" und „La clemenza di Tito" vermutlich in Glucks Vertonung. Auch Pantomimen gab Mingotti dazwischen. Marianne konnte zufrieden sein mit ihren Erfolgen. Sie gefiel dem Publikum sehr und setzte sich namentlich „mit der Aktion in grossen estim". Sie fühlte sich denn auch wohl in Kopenhagen, obgleich ihre dortige Tätigkeit sehr angestrengt war. Der Winter war milde, und sie fand das Land „charmant". Ohne Geldverlegenheiten ging es freilich wiederum nicht ab, obgleich sie eine Gage von 350 Dukaten für die Saison und daneben vom Hof ein Geschenk von 150 Dukaten, das sogenannte Regal, bezog.

Mit dem Nahen des Frühlings wurde die Frage brennend, was in der nächsten Zeit werden solle: ein Wiener Engagement stand in Frage; auch dachte Marianne daran, mit Mingotti nach Holland und Brüssel zu gehen. Nun aber schien sich Gelegenheit zu einer dauernden Versorgung in der Heimat zu bieten. Durch den Abgang der berühmten Françoise Cuzzoni-Sandoni, die Anfang 1749 unter Hinterlassung von Schulden Stuttgart auf Nimmerwiedersehen verlassen hatte, war die Stelle einer ersten Sängerin bei der dortigen Kirchen- und Kammermusik frei geworden, und man richtete das Augenmerk auf die Pirker. Die Eltern bestürmten sie, dieses Glück nicht zu verscherzen, und sie selbst drängten Herz und Vernunft gleichermassen dorthin, wo sie ihren Kindern wieder eine Mutter sein durfte. So entschloss sie sich trotz mancherlei Bedenken zur Reise in die Heimat, nachdem sie vorher ein Memorial an den württembergischen Hof gerichtet hatte, von dem Pirker nur befürchtete, es möchte zu devot ausgefallen sein. Im letzten Augenblick schloss sie noch mit Mingotti, der vom Hof wieder die Kopenhagener Impressa erhalten hatte, für die Wintersaison 1749/50 einen Vertrag an die dortige königliche Oper ab.

Marianne reiste über Lübeck, Hamburg, Frankfurt und traf am 24. Mai 1749 wohlbehalten in Stuttgart ein. Teils hier, teils in der Sommerresidenz Ludwigsburg liess sie sich als Kirchensängerin wie als Kammervirtuosin hören und bewundern. Sie war stark in Anspruch genommen und klagte ihrem Gatten, dass sie alle Tage, die Gott gebe, mit der Kammermusik „strapaziert" sei. Dabei feierte sie aber auch bei Hof ausserordentliche Triumphe. Am 6. Juni 1749 schrieb sie: „Ich habe Dir schon gemeldet, dass die Herrschaft närrisch über mein Singen ist. Gestern habe ich eine improvisata und ein kleines Duett und Solo in der Messe gesungen. Es war die erste Prozession, viel das Land stehet, obwohl man es entsetzlich übel empfunden und üble Folgerungen mit sich bringen wird; doch ist es geschehen. Den Nachmittag bei der Kammermusik bedankte sich der Herzog sehr vor diese finesse, so ich ihm gethan; die verwitibte Herzogin, welche mich zum erstenmal gehört, war ausser sich." Und am 28. Juni konnte sie ihrem Mann berichten, dass ihr der Herzog bei der gestrigen Kammermusik gesagt habe, er habe sie in der Kirche nicht ansehen wollen; er habe an diesem Ort doch nicht in die Hände klatschen können, sonst hätte er es gewiss getan; aber mit dem Kopf habe er immer applaudiert. Marianne war nicht unempfänglich für solche Auszeichnungen. „Und kommt mir vor, es seie ja allerzeit besser, einem Galanthuome als einem solchen Spitzbuben zu dienen," bemerkt sie einmal mit einem Seitenhieb auf einem Impressario. Im selben Masse wusste sie sich die Gunst der regierenden Herzogin Friederike, einer geborenen Prinzessin von Brandenburg-Bayreuth und Nichte Friedrichs des Grossen, zu erwerben, die sie wahrscheinlich schon von Bayreuth her kannte. Mit Genugtuung meldete Marianne ihrem Gatten am 15. Juli 1749, die Fürstin habe nach ihrer Abreise zum Konzertmeister Bianchini gesagt: „Ah, nous avons perdu madame Pirker!" und habe den übrigen Stuttgarter Virtuosen nicht mehr zuhören wollen.

Am liebsten hätte man am Stuttgarter Hofe Frau Pirker gar nicht mehr fortgelassen. Sie trug indessen Bedenken, das Kopenhagener Engagement rückgängig zu machen, schon darum, weil man sonst meinen könne, sie habe nur pro forma gesagt, dass sie dort bereits gebunden sei. Bei den Verhandlungen zeigte sie wieder grosse Geschäftsgewandtheit. Man bot ihr ein Jahresgehalt von 1200 Gulden, sie bestand aber auf 1500 und setzte ihren Willen durch. Am 12. Juni kam der Kontrakt zustande. Gleichzeitig suchte sie ihrem Mann die Wege in Stuttgart zu ebnen. Doch riet sie ihm wiederholt und dringend, sich ja „auf der Violin zu exerzieren, dann der Herzog will von jedem ein Solo hören;" vorher werde er nicht engagiert. Ganz naiv schrieb sie ihm am 19. Juni: „Wann ich eine schöne Arie (habe), welche von Gluck ist, so sage ich, sie sei von

Dir." Das Ehrlichkeitsgefühl in solchen Dingen war damals noch recht schwach entwickelt. Jozzi hatte sich in London ähnliche Täuschungen in umfassenderem Masse zu Schulden kommen lassen. Auch dieser sollte an den württembergischen Hof gezogen werden. Pirker war es namentlich, der dies Marianne unablässig ans Herz legte. Abgesehen von seiner Freundschaft für den Kastraten, hegte er die Hoffnung, dieser werde sich des musikalischen Unterrichts der Töchter annehmen.

Am 12. Juli 1749 reiste Marianne von Stuttgart ab und traf Ende Juli in Hamburg ein. Sie hatte hier eine Zusammenkunft mit ihrem Gatten, der dann nochmals nach London zurückkehrte. Sie selbst reiste über Kiel nach Kopenhagen. Auf der Überfahrt zog sie sich eine langwierige Erkältung zu. Noch am 6. September hatte sie ihrem Mann zu klagen: „Du wirst mich stark verändert finden: ich war dick und fett, als ich hieher kam, alleine die starken Strapazen, so ich bishero gelitten, haben mir einen so cruelen Husten auf die Brust gezogen, dass ich schon heute 16 Tage bettlägrig bin; Du weisst, wie ich das Bett scheue, jedoch bin ich gezwungen; das Fieber verlässt mich keinen Tag. In acht Tagen ist die opera!" Man kann sich ihren Schmerz vorstellen, wenn man erfährt, dass sie in der ersten Vorstellung der „Semiramide" die prima donna und ihre Rivalin Rosa Costa die seconda donna sein sollte. Wahrscheinlich hat aber gerade dieser Umstand das Wunder bewirkt, dass sie bis zum entscheidenden Tag noch gesund wurde. Bald darauf traf Pirker in Kopenhagen ein, um dort den Winter bei seiner Frau zu verbringen. Damit hört leider auch der Briefwechsel des nunmehr wieder dauernd vereinten Ehepaares auf, und somit fehlt es uns an näheren Nachrichten über Mariannens Erfolge und Erlebnisse während ihres zweiten Kopenhagener Aufenthaltes.

Im Frühjahr 1750 fanden sich Herr und Frau Pirker in Stuttgart ein, und sie trat alsbald ihr dortiges Engagement an. Als dritter im Bunde folgte ihnen Giuseppe Jozzi, der auch den Winter über an der Mingottischen Oper in Kopenhagen gewirkt hatte. Er gefiel sehr am württembergischen Hofe und wurde den 9. Mai 1750 mit hohem Gehalte als erster Flügelspieler und Sänger verpflichtet. Dagegen erhielt Mariannens Gatte zunächst keine feste Anstellung. Erst nachdem er $2^1/_2$ Jahre lang freiwillige und unentgeltliche Dienste getan hatte, wurde er durch herzogliches Dekret vom 20. September 1752 zum Konzertmeister mit der bescheidenen Gage von 400 Gulden jährlich ernannt. Als solcher hatte er den Oberkapellmeister zu unterstützen und zu vertreten. Auch spielte er im Orchester als Geiger mit. Doch scheint er mit seinem Violinspiel keine sonderliche Ehre eingelegt zu haben. Desto nützlicher machte er sich bei der Organisation der Oper vermöge seines stark entwickelten Kunstgeschmacks, seiner vielseitigen Erfahrungen und weit verzweigten Verbindungen.

Bis zum Jahre 1750 gab es am Hofe Herzog Karls von Württemberg keine ständige Oper. Erst unter dem Einfluss seiner musik- und theaterliebenden Gemahlin, der in den kunstsinnigen Traditionen der Berliner und Bayreuther Höfe erzogenen Herzogin Friederike, begann er sein Augenmerk auf das Bühnenwesen zu richten. Sie sollte es bitter bereuen, diese Leidenschaft bei ihrem Gemahl geweckt zu haben. Denn bei seinem leicht entzündlichen Herzen und ungezügelten Begehrungsvermögen übertrug er bald seine Neigung zur Kunst auf die Künstlerinnen, und diese Geschmacksrichtung Karls führte später die Trennung der fürstlichen Ehe mit herbei. Vorderhand jedoch beteiligten sich der Herzog und die Herzogin mit einträchtigem Eifer an den Zurüstungen zur Oper, wobei Marianne eine der treibenden Kräfte war und mit ihrem Gatten und Jozzi jenen helfend und fördernd zur Seite stand. In grosser Eile wurde das Stuttgarter Lusthaus, das vielgepriesene Denkmal deutscher Renaissance-Architektur, in ein Theater umgewandelt, und am 30. August 1750, dem Geburtstag der Serenissima, als solches mit Grauns Oper „Artaserse", in der Marianne die Partie der Mandane sang, eingeweiht. Man hatte das Personal zur ersten Aufführung zusammen geworben, so gut es eben ging. Jetzt galt es, die Künstlerschar zu vervollständigen, und auch hierbei wirkten Marianne und ihr Gatte in hervorragendem Masse mit. Offenbar geschah es auf ihre Empfehlung, dass im Februar 1751 der mit fabelhaftem Stimmumfang ausgestattete Tenorist Christoph von Hager engagiert wurde, der einst ihr Kollege in Kopenhagen gewesen war. Im Frühjahr 1753 nach Schluss der Opernsaison wurde Pirker nach Italien geschickt, um neue Virtuosen anzuwerben; Marianne scheint ihn eine Zeitlang begleitet zu haben. Wahrscheinlich war er auch am Engagement des neuen Oberkapellmeisters Nikolo Jommelli beteiligt, unter dessen Leitung in den nächsten 15 Jahren die Stuttgarter Oper ihre glanzvollsten Tage erlebte.

Sechs Jahre lang sang Marianne die ersten Sopranpartieen in den Opern, die damals das württembergische Hoftheater zur Darstellung brachte; neben Grauns „Artaserse" und Hasses „Der erkennte Cyrus" waren es hauptsächlich Werke Jommellis: „Ezio", „Didone abbandonata", „Alessandro nel Indie", „Fetonte", „Catone in Utica", „Pelope", „Le jardin enchanté", „Enea nel Lazio", „Artaserse".

In ganz besonders nahen Beziehungen stand Marianne zur Herzogin Friederike. Schon während ihres ersten Stuttgarter Aufenthalts hatte sie sich ja bei der Fürstin beliebt gemacht. Seitdem sie ganz in Stuttgart lebte, festigten sich die Freundschaftsbande zwischen ihr und der hohen Frau. Mit Verwunderung und wohl auch mit Missgunst mochte die Hofgesellschaft gewahren, wie die sonst so zurückhaltende und hochmütige Herzogin eine Sängerin ihres Vertrauens würdigte. Dieses Verhältnis

Digitized by Google

machte Mariannens Stolz und Glück aus: es sollte aber auch für sie zur Quelle des höchsten Jammers werden. So lange die Eintracht zwischen Herzog und Herzogin währte, hatten die Pirkerschen Eheleute, die Gnade beider gleichmässig geniessend, am württembergischen Hofe ein leichtes und angenehmes Leben. Sobald aber das fürstliche Paar in ernsthaften Gegensatz zueinander geriet, musste die Stellung jener schwierig werden, weil es galt, entweder entschieden Partei zu ergreifen, was gefährlich war, oder neutral sich zwischen den zwei kriegführenden Mächten hindurch zu winden, was ausserordentliche Klugheit voraussetzte. Just diese besass die warmblütige Marianne nicht oder wollte sie vielleicht gar nicht besitzen, weil sie ihr Herz übermächtig auf die Seite der Gebieterin zog. Der Fall, dass sich das herzogliche Paar entzweite, trat um so bestimmter ein, je mehr sich Karl in die gefährlichen Reize fremder Weiber verstrickte und seiner Gemahlin durch offenkundige Untreue zu Beschwerden Anlass gab.

Man hat auch gefabelt, der Herzog habe Mariannens Tugend nachgestellt und seine Ungnade auf sie geworfen, weil sie ihm nicht zu Willen gewesen sei. Weit grössere innere Glaubwürdigkeit trägt die Überlieferung an sich, dass Marianne der Herzogin die Seitensprünge ihres Gemahls hinterbracht habe und dieser seinerseits wiederum durch seine Getreuen von jenen Zuträgereien unterrichtet gewesen sei. Denn naturgemäss nahmen mit der zunehmenden Trübung des herzoglichen Eheverhältnisses auch die Parteiungen und Intriguen am Hoflager zu. Dem Pirkerschen Ehepaar mochte es von Anfang an nicht an Neidern und Feinden gefehlt haben, die nun die schöne Gelegenheit ergriffen, den Herzog gegen Marianne und ihren Gatten aufzustacheln. So liess Karl am 16. September 1756 die Pirkerschen Eheleute und mit ihnen einen anderen Anhänger der Herzogin, ihren Hoffriseur Reich, insgeheim verhaften. Man kann sich denken, wie tief sich die Fürstin durch diesen Gewaltstreich, der ihr nicht lange verborgen bleiben konnte, in ihrem Stolze gedemütigt fühlte, und wie sie es für eine Ehrensache ansah, die Gefangenen, die um ihretwillen litten, zu befreien. Alles vergebens! Diese Kränkung liess dem Anschein nach vollends den insgeheim offenbar lange schon erwogenen Entschluss in ihr reifen, sich von ihrem Gemahl zu trennen; am 20. September, also vier Tage nach Mariannens Verhaftung, reiste sie nach Bayreuth, um nie mehr nach Württemberg zurückzukehren.

Noch am Tage ihrer Verhaftung wurden die drei Gefangenen nach ihrem Bestimmungsort, der Festung Hohentwiel, gebracht, von wo sie jedoch schon nach anderthalb Monaten auf den Hohenasperg verpflanzt wurden. An beiden Orten waren die strengsten Vorsichtsmassregeln zu ihrer Bewachung sowie zur Wahrung des Geheimnisses getroffen. Der Festungskommandant wurde mit seinem Kopfe dafür verantwortlich ge-

Digitized by Google

macht, dass keiner entwische. Acht Jahre lang schmachteten die Pirkerschen Eheleute und der Friseur Reich auf dem Asperg, ohne Verhör, ohne Untersuchung, ohne Urteilspruch, Opfer willkürlicher Kabinettjustiz. Übrigens wurden sie verhältnismässig gut gehalten. Sie hausten in menschenwürdigen Räumen, hatten anständige Betten und wurden ziemlich reich verköstigt. Es fehlte ihnen nicht an Beleuchtung und Heizung, von Zeit zu Zeit wurde ihre Leibwäsche und Garderobe ergänzt, auch ärztliche Fürsorge entzog man ihnen nicht. Der Gesamtaufwand für die drei Gefangenen während ihres Asperger Aufenthalts belief sich auf 7365 Gulden 55½ Kreuzer.

Der Herzog bekümmerte sich um alles, was bei den Geheimarrestanten vorging, persönlich, und nicht das Geringste, was auf sie Bezug hatte, durfte ohne sein Vorwissen, seine Genehmigung geschehen. Der Festungskommandant hatte über sie regelmässige Rapporte zu erstatten. Die beiden Männer blieben im allgemeinen gesund, während die Berichte über Marianne immer trauriger lauteten. Das furchtbare Unglück, das so jäh über sie hereingebrochen war, brachte sie um den Verstand. Schon im Jahre 1758 war sie in ärztlicher Behandlung. Wiederholte Wasserkuren wurden ihr verordnet. Im Winter 1759—60 erreichte ihre Geistesstörung offenbar den Höhepunkt und entlud sich in Tobsuchtsanfällen; die Asperger Rechnungen sprechen von „quasi in der Raserei" zerbrochenen Wasserflaschen und zerrissenen Servietten. Damals wird es auch gewesen sein, dass die Künstlerin ihre Stimme einbüsste. Eine durchaus unverdächtige Überlieferung besagt, sie habe in ihrem Jammer so geschrieen, dass eine Stimmbrechung eingetreten und ihr herrlicher Sopran in den Bass heruntergegangen sei.

Schliesslich liess die Macht der Krankheit nach, und die Ärmste lebte fortan in stillem Irrsinn weiter. Nun begann sie die endlos langen Stunden durch eine sinnreiche Beschäftigung zu töten. Aus Halmen, die sie aus dem Strohsack ihrer Lagerstätte zog und mit ihren eigenen Haaren zusammenband, fertigte sie Blumen, und allmählich erreichte sie in dieser Spielerei eine so hohe Fertigkeit, dass sie die verschiedensten Arten von Blumen nachzubilden und zu ganzen Sträussen zusammenzustellen verstand. Diese kleinen Kunstwerke verbreiteten sich weithin und lenkten die allgemeine Aufmerksamkeit von neuem auf ihre im Elend schmachtende Verfertigerin. Sie soll der Kaiserin Maria Theresia ein solches Strohblumenbouquet überschickt haben, von der sie dafür mit einer goldenen Medaille beehrt worden sei; auch Katharina II. von Russland sei eines in die Hände gespielt worden. Von innigem Mitleid mit Mariannens Geschick erfüllt, habe sich Maria Theresia beim Herzog von Württemberg zu ihren Gunsten verwendet, und dieser Fürsprache habe er nicht widerstehen können.

Wie dem auch gewesen sein mag: sicher ist, dass am 10. November 1764 die Stunde der Erlösung schlug. An diesem Tage erschien der Ge-

Digitized by Google

heime Kabinettssekretär Schmidlin im herzoglichen Auftrag auf dem Hohenasperg, um den drei Geheimarrestanten die Freiheit anzukündigen, falls sie sich zu folgendem eidlich verpflichten würden: sich wegen des ausgestandenen Arrestes weder durch sich noch durch andere an irgend jemand zu rächen, über die Ursachen des Arrestes ewiges Stillschweigen zu beobachten, die herzoglichen Lande unverzüglich zu verlassen und zeitlebens nicht mehr zu betreten, sich unter keinerlei Vorwand an dem Aufenthaltsorte der Frau Herzogin sehen zu lassen oder mit ihr zu korrespondieren. Der verlangte Eid wurde abgelegt, nachdem es dem Zureden Pirkers gelungen war, Mariannens Bedenken zu überwinden. Mit allem Notwendigen und einem Zehrgeld für die Reise von je 50 Gulden ausgerüstet, wurden die Gefangenen am 12. November auf dem schnellsten Weg über die württembergische Grenze nach der Reichsstadt Heilbronn befördert, wo das Pirkersche Ehepaar eine Zusammenkunft mit seinen Kindern hatte. Die älteste Tochter Rosalie hatte inzwischen ihr Glück gemacht, indem sie die Gattin des angesehenen Hof- und Kanzleibuchdruckers Christoph Friedrich Cotta geworden war. Sie wurde die Mutter Johann Friedrich Cottas, des berühmten Buchhändlerfürsten.

Für die unglückliche Marianne eröffnete sich bald bei edlen Freunden eine Zufluchtsstätte. Auf dem nahe bei Heilbronn gelegenen Gute Eschenau hauste damals das freiherrlich von Killingersche Ehepaar, das schon vom Stuttgarter Hof her mit der Künstlerin befreundet war. Sie wurde nach Eschenau geladen, und in dem stillen Erdenwinkel, von anmutiger Natur umgeben, von keiner Sorge mehr bedrückt und von der Hand der Liebe treu gepflegt, genas die Dulderin allmählich und gelangte wieder in den Besitz ihrer Verstandeskräfte. 1766 starb Herr von Killinger, und seine Witwe verzog nach Heilbronn. Dies war offenbar der Grund, weshalb auch die völlig geheilte Marianne nach der Reichsstadt übersiedelte, wo ihr Mann in der Zwischenzeit geblieben sein muss. Die beiden fristeten, wohl auch von Angehörigen und Gönnern unterstützt, durch Musikunterricht ihr Leben. Hier traf im Jahre 1773 Schubart mit ihnen zusammen. Marianne, so berichtet er von ihr, „war zwar schon lebendig tot für den schönen Sang, aber doch noch etwas mehr als eine ausgestopfte Nachtigall. Da sie eine gründliche Sängerin war, so leistete sie noch wichtige Dienste beim Unterrichte."

Marianne widerfuhr noch das herbe Leid, dass ihre Freundin, Frau von Killinger, ihr 1780 durch den Tod entrissen wurde. Ihre letzten Tage verbrachte sie wieder in Eschenau, wo sie am 10. November 1782 im Alter von 65 Jahren und 10 Monaten einem Gallenfieber erlag. „Sie wurde unter einer ansehnlichen Begleitung zum Grabe gebracht und darauf eine Einsegnungsrede in der Kirche gehalten," meldet das Eschenauer Totenregister. Ihr Gatte folgte ihr, fast 86jährig, am 1. Februar 1786 im Tode nach.

DIE ENTWICKELUNG DER OPER VON DEN ANFÄNGEN BIS ZU GLUCK

von Dr. Wilibald Nagel-Darmstadt

Schluss

VII.

Die Reaktion gegen den italienischen Stil.

Eine übergrosse Reihe von Namen tritt uns entgegen, wenn wir die Geschichte der italienischen Oper über Scarlatti hinaus verfolgen, von Namen, deren Ruhm einst in allen Zungen ertönte. Der Historiker steht, wenn er den Werdegang der Oper verfolgt, hier vor einer unerfreulichen und undankbaren Aufgabe: wohl wechselten die Namen, das Schaffensprinzip jener Meister aber blieb dasselbe. Überall, von einzelnen im Verhältnis zur Fülle der Gesamterscheinung geringen Ausnahmen abgesehen, zeigte sich das Bevorzugen des rein gesanglichen Elements, die Arie überwucherte alles, ein virtuoser Effekt löste den anderen ab. Von einer Entwickelung der neapolitanischen Oper im positiven Sinne kann demnach nicht die Rede sein, sie zeigt ein allmähliches Absterben der dramatischen Kraft und schliesslich ein völliges Versiegen derselben. Mit dem Namen „Konzertoper" hat man ihr Wesen gut bezeichnet. Süss-sinnliche Melodik, blendender Schein in dem brillanten Feuerwerk der Bravour-Passagen war alles, die dramatische Wahrheit nichts.

Was half es, dass selbst in der Heimat des bel canto schwerwiegende ästhetische Bedenken gegen den Widersinn der Oper auftauchten? Sie blieben auf wenige klare Köpfe beschränkt, die keinen Einfluss besassen. Ein Publikum in unserem Sinne gab es nicht; für den Geschmack des Tages war der der Höfe ausschlaggebend — und die wollten nur unterhalten sein. Es ist das traurigste Kapitel unserer in dieser Hinsicht besonders bedachten deutschen Sittengeschichte, das nach dem langen Kriege anhebt. Als Deutschland in seiner Kultur um mehr denn ein volles Jahrhundert zurückgeworfen war, ergingen sich die tonangebenden Führer des Volkes in der widerwärtigsten Nachäffung gallischen Wesens. Was an den armen Ländern und Ländchen der unselige Krieg verschont hatte, verdarben die Fürsten. Am kräftigsten widerstanden der welschen Üppigkeit die alten

deutschen Handelsstädte, aber deren Einfluss auf die Allgemeinheit war gebrochen . . .

Langsam erwachte der deutsche Geist wieder; die Literatur gewann nach und nach die grösste Bedeutung für die Entwickelung nationalen Fühlens. Die Dichtung verscheuchte, sich zunächst an die korrekte Form Boileau's anlehnend, den sprachlichen Schwulst der Schlesier und zeigte in der Nachahmung des Engländers Thomson den Weg zur Natur, ihrer Erhabenheit und Schönheit; dann fand sie in der Kunst Günthers die ersten wahren und warmen Herzenslaute. Der deutschen Prosa kam die Tätigkeit der Thomasius, Leibniz und Wolf zu gute.

Die deutsche Musik konnte gegen das fremde Wesen, die italienische Oper, die sich mit unglaublicher Schnelligkeit an den Höfen festgesetzt hatte, nicht aufkommen. Das war der Fall, weil sie durch und durch national war. Und das nicht nur, soweit sie volkstümlich war; denn auch der in den gelehrten contrapunktischen Formen auftretenden Musik gebührt das schmückende Beiwort, weil diese sich, im grossen und ganzen wenigstens, von äusserem Raffinement fern und frei hielt. Die Vertreter dieser Kunst waren unzählige, unbeachtet ihre Tage in ernster Arbeit verbringenden deutschen Kantoren und Organisten; ihr gotterfülltes und kunstbegeistertes Schaffen, das nicht nach lauten Ehren strebte, nährte die anderwärts fast erstorbene Innerlichkeit deutschen Volkssinnes. Ganz in der Stille wuchs die deutsche Kunst heran . . .

Wohin wir blicken, finden wir italienische Komponisten, italienische Sänger: Galuppi in Petersburg, in Hannover M. Lotti, Porpora in Wien, Dresden und London, Jomelli in Stuttgart, Bontempi, Pallavicini in Dresden, Ferrandini und Bernasconi in München. Wer leben, Karriere machen und — die Hauptsache! — Geld verdienen wollte, musste ihnen nachfolgen; so waren Hasse und Graun, so Händel und Gluck im Zauberbann der italienischen Sirene.

Die von der Gunst der Höfe getragene italienische Oper mit ihrem gleissenden Scheinleben war ein Attribut des romanischen Absolutismus. Der wieder erwachte germanische Gedanke, der siegreiche Kampf gegen Unnatur, Knechtung und Unvernunft musste auch ihr den Garaus machen. Wir sahen, wie der Kampf sich eröffnete und glorreich entfaltete. Der Weg führte über England und die Deisten, die mit heller Verstandesleuchte die lichtscheuen Spukgestalten einfältiger Vorzeit verjagten, zu den französischen Encyklopädisten, nach Deutschland zu den Aufklärern, an deren letzter, erhabenster Stelle Lessing und Kant stehen. Aufklärung, innere Befreiung ward das Losungswort der menschlich-freien Zeit, deren Morgenrot nun nach langer, banger Nacht anbrach.

Dem neuen Zustand der Dinge entsprach in der Musik die Abwendung

Digitized by Google

vom gekünstelten Formalismus der Italiener und die Hinwendung zum natürlichen, wahren, einfachen. Wenn Sebastian Bach, der nicht, wie Spitta meint, ungeahnt und wie durch einen Zauber hervorgerufen, kam, sondern in seinem Lebenswerke als der die Kette fernab vom Getriebe der grossen Welt wirkender Organisten schliessende Geist erscheint, dessen Genius es bestimmt war, Jahrhunderten die Pfade zu erhellen, wenn Bach, der ernste, wahre und so urecht deutsche, fröhliche Meister den Kampf gegen die Unnatur auf seinem Gebiete zur Entscheidung brachte, so Gluck auf dem der Oper.

Aber Gluck war nicht der erste, welcher der italienischen Oper entgegen zu wirken gedachte. Ihm voran ging R. Keiser. Doch bedeutet Keisers Name nicht wie der Glucks ein bestimmtes Programm; auch fehlte ihm die sittliche Basis als Mensch, von der aus er als Reformator erfolgreich und nachhaltig hätte wirken können.

Bezeichnenderweise gingen die Bestrebungen auf Errichtung einer deutschen Opernbühne von einer freien Stadt aus, von dem reichen Hamburg, das seine vielfachen Handelsbeziehungen auch während der schweren Kriegszeiten in verhältnismässiger Ruhe hatte pflegen können. In gewisser Weise lagen die Dinge in Hamburg ähnlich wie in Venedig im voraufgegangenen Jahrhundert: auch hier galt es ja nicht die Laune irgend eines Mächtigen der Erde zu befriedigen; es galt, den Geschmack des Volkes zu treffen. Und haben wir volkstümliche Einflüsse in der Venetianischen Oper feststellen können, so fehlten sie auch in der Hamburger Oper nicht. Freilich zeigten sie sich in anderer Weise. Wer den Dingen auf den Grund sieht, den freut es, gegenüber all dem faden Liebesgegirr und intriguierenden Durcheinander in der Hamburger Oper auf den derben, auch wohl lustigen und zotigen Ton der alten, ehrlichen Sassensprache zu treffen, der sich mit wuchtigen Ellbogenstössen Bahn auf die Opernbühne brach.

Leicht war es nicht, die Oper in Hamburg am Leben zu erhalten, da die Geistlichkeit flugs dabei war, ihr das Lebenslicht auszublasen. Wegen der Wahl biblischer Stoffe. Aber allmählich gelang es doch, das Unternehmen zu sichern, nachdem nämlich die theologischen und juristischen Fakultäten zu Rostock und Wittenberg, um ein Gutachten angegangen, die Oper in Schutz genommen hatten.

Die Hamburger Oper bietet in ihren Anfängen ein überaus schrulliges Bild. Die Stadt hatte vorwiegend nur kirchliche Kunst gepflegt, für den Gesang war bislang kaum noch etwas geschehen. Da galt es denn, für die Opernbühne zu gewinnen, was sich für geeignet hielt, und in bunter Reihe traten Handwerker, verbummelte Musensöhne und landfahrende Strolche, verunglückte Philosophen und der Seelsorge überdrüssig gewordene Theologen,

Digitized by Google

schmucke Vierländerinnen, derbe Fischweiber und Venuspriesterinnen auf die Bühne. All das steckte sich, bald war die Oper dorthin gelangt, in antike Gewandung.

Die Zeit brachte bald Wandel zum besseren. Zuerst wirkte mit nachhaltigem Einfluss Kusser, ein Schüler Lully's. Er war geborener Strassburger, ein rechter Zuchtmeister und ein Mann von grossen Fähigkeiten. Aber nach kurzer Zeit hatte er sich finanziell ruiniert und musste gehen. In seinem Nachfolger Reinh. Keiser erstand der Hamburger Oper ein Mann, auf den die Natur verschwenderisch ihre Gaben gestreut hatte.

Er war anfangs Januar 1674 in Teuchern bei Weissenfels geboren; der Vater, ein erzliederlicher Mensch, aber vortrefflicher Musiker, die Mutter, aus einer ganz verkommenen Adelsfamilie stammend — fürwahr, ein schweres Werk, solcher Wurzel erwachsen, einen sicheren Halt im tosenden Strudel der Welt zu gewinnen. Zumal im damaligen glänzenden und leichtlebigen Hamburg. Und dem eleganten Kavalier, der keinen Sinn für die realen Forderungen des Lebens hatte, glückte es denn auch nicht: ein grosser äusserer Erfolg, ein plötzlicher Umschlag und ein langes, entsetzliches Martyrium, das sind die Stationen seines Lebens gewesen. Als Mensch hat er in aufopferungsvoller Arbeit die Verirrungen seiner Jugend gesühnt; als Künstler war ihm ein härteres Los beschieden: er selbst gelangte zum Bewusstsein, dass er gegen die durch Scarlatti und Händel ausgebaute italienische Oper nicht aufkommen konnte. Neues zu erlernen vermochte er damals nicht mehr. Die Not des Lebens zwang ihn schliesslich, elenden Possenreissereien seine Kunst zu leihen. Selten ist ein reicher Künstlersinn im gleichen Masse tragischem Geschicke verfallen. Keiser starb am 12. September 1739. Seine Kunst ist Kleinkunst, feine und zierliche Arbeit, die schroffe Gegensätze, gewaltige seelischen Konflikte nicht kennt, eine Kunst idyllischer Grazie, der oft ein Zug tändelnden Leichtsinns beigemischt ist. Sie gibt sich ungesucht und natürlich („Züchtling der Natur" nannte Telemann ihn in einem auf Keisers Tod geschriebenen Sonnet), und ist von jeder erlogenen sentimentalen Anwandlung frei. Seine melodische Erfindungskraft versagte nie. Man mag ihn in Bezug auf sie mit Scarlatti zusammenstellen, aber die Tonsprache des Neapolitaners ist im ganzen genommen doch vornehmer als die des Deutschen gewesen und seine spezifische Kunstfertigkeit eine entschieden grössere. Mag sein, dass sich das Urteil noch zu Gunsten Keisers verschieben wird, wenn erst einmal sein ganzes Lebenswerk, das durchaus nicht nur Opern umfasst, der Benutzung zugänglich gemacht sein wird; das eine wird an der Beurteilung des Mannes schwerlich je geändert werden können, dass es ihm zumeist gar nicht darauf ankam, welche Art

Digitized by Google

von Musik er machte: mit unendlicher Leichtigkeit der Erfindung verband er eine ebenso grosse künstlerische Leichtfertigkeit. Sein hervorragendes positives Können reichte nicht aus, Neues und Dauerndes zu schaffen; er konnte sich, so sehr sein deutsches Empfinden uns aus seiner Musik entgegen klingt, doch von italienischer Art nicht frei machen, er reihte hier Arien an Arien, liess dort italienische und deutsche Texte sich sorglos in demselben Werke ablösen und hatte für das, was dem Drama not tat, keinerlei Verständnis. Seine Erziehung und seine ästhetische Bildung brachten es mit sich, dass ihm jegliche Initiative zu neuem Kunstschaffen abging. Er besass keine sittliche Kraft, die dem alten, verrotteten hätte zu Leibe gehen können, er war kein feiner kritischer Geist, der den Entwickelungsgang seiner Kunst zu übersehen, ihre falsche Richtung zu erkennen vermocht hätte.

Das Jahr 1738 sah das traurige Ende der Hamburger Oper. Die Italiener herrschten auf der ganzen Linie. Ungefähr ein Vierteljahrhundert vorher, am 2. Juli 1714, war in Weidenwang in Mittelfranken, inmitten des Friedens deutschen Waldes, Christoph Wilibald Gluck geboren, der grosse Meister, der das Sehnen der Besten nach Schönheit und Wahrheit der Tonsprache des Musikdramas erfüllen sollte.

Zwanzig Jahre lang hatte Gluck schon im Dienste der italienischen Oper gestanden, aber er war nicht ganz in ihr aufgegangen, wie manches Stück seiner ersten Schaffensperiode, das er in spätere Arbeiten herübernahm, beweist. Daneben war ihm auch durch die Komposition französischer Texte die Sprache des Landes, das seinen grossen Kampf und Sieg zuerst zu sehen bestimmt war, völlig vertraut geworden. Was zwang nun Gluck, sich gegen das italienische Opernwesen aufzulehnen? Er selbst ist erst nach seinem „Orpheus“, der ersten der Reformopern, mit einem bestimmten Programm an die Öffentlichkeit getreten. Aber dies war in langsamer und steter Geistesarbeit herangereift. Der italienische Operngesang war bis zu einem derartigen Grade virtuoser Überkünstelei gediehen, dass ein weiteres Fortschreiten in derselben Richtung unmöglich geworden war; die Opernmusik war blosse Formel geworden, die blendender Zierat umsonst zu verdecken suchte. Wer den Sängern das raffinierteste technische Kunststück zu lösen gab, hatte gewonnenes Spiel. Das bedingte, dass alle jene Opern, sobald ihr Publikum der faden Jongleur-Kunststücke überdrüssig geworden war und sich nach neuem Sinnenkitzel sehnte, vom Spielplan verschwinden mussten. Was lag dieser Zeit am Stoffe des Dramas, was am Drama selbst? Nichts; dieselben Operntexte wurden immer und immer wieder komponiert. Verlangte die italienische Oper die Unterordnung des Tonsetzers unter den Sänger und dessen Publikum, so verlangte sie damit zugleich die grösstmögliche Beweglichkeit des Kom-

ponisten, die leichtest fliessende musikalische Gestaltung. An ihr fehlte es Gluck.

Sieht man seine „italienischen" Opern durch, so wird man dem gedankenschweren Germanen darin auf Schritt und Tritt begegnen; seine italienische Weise war ihm eingelernt, sie war nicht Produkt ursprünglicher Begabung. Sein Wesen zeigt von Anfang an sinnenden Ernst, die Freude am Einfachen und Wahren; nur seine Erziehung und seine Tätigkeit für die Wiener Hofbühne zwangen ihn, sich ganz der fremden Art hinzugeben. Eine Notlage, nicht innerer Drang! Denn als Rousseau seine Weckrufe über die Erde schleuderte, und die Völker den Weg zur Natur und ihren Forderungen, den lange durch rohe Machtmittel unterdrückten, zu suchen und zu finden begannen, da war Gluck einer der ersten, in denen des Genfer Philosophen zündenden Worte ein lautes Echo weckten. Zwei Jahre nach Rousseau's „La nouvelle Héloise" erschien sein „Orfeo ed Euridice", im Jahre 1762.

Die Oper zeigt die volle Umkehr von der bisherigen Richtung: anstatt der vielen planlos neben einander herlaufenden Geschehnisse, die mit der Grundfabel nicht das mindeste zu tun haben, eine, wenn auch nicht durchaus, geschlossene dramatische Handlung. Dem Textdichter Calzabigi gebührt hier die erste Anerkennung, und Gluck selbst hat sie ihm freudig gezollt. Die Dichtung enthielt eine Anzahl glücklichst ersonnener Situationen, sie gab Gluck Gelegenheit, grossen Leidenschaften ergreifende und energische Töne zu leihen. Man hat das Werk mit Recht als eine dramatische Monodie bezeichnet; nur Orfeo ist sorgsam charakterisiert, Amor und Euridice treten zurück. Dieser Mangel der Partitur mag durch die Dichtung veranlasst sein, die mehr Begebenheit, denn dramatisch konsequent aufgebaute Handlung ist, eine Begebenheit freilich, welche die verschiedensten lyrischen Empfindungen weckt. Daher die Fülle von Arien in der Partitur, die sich aber durchweg von der Form der italienischen Arie entfernen und sich zum Teil der einfachsten Liedform nähern. Eine zweite Neuerung Glucks ist die grossartige Gestaltung des Rezitativs, das sich als eine durch reiche instrumentale Farbengebung erhöhte, scharf accentuierte Deklamation darstellt und nicht wie bei den Italienern als ein notdürftig harmonisch zusammengehaltenes Silbengeplapper. Die dritte Neuerung ist die wichtige Rolle, die dem Chor als Gegenspieler und dem Tanz, der Pantomime, zufiel. Was Gluck hier mit einfachen Mitteln geleistet, die dramatische Wucht, Schönheit und Wahrheit seiner Tonsprache bleiben unvergessliche Denkmale seines grossen Geistes.*) Nicht minder die überzeugende Kraft seiner Rhythmik, die in den Furientänzen die höchste Höhe erklimmt.

*) Bei der trostlosen Dürftigkeit und Einseitigkeit unserer Opernbühne ist an ein Aufleben Glucks vorläufig nicht zu denken. Was er braucht, um ins volle Ver-

Die Rückkehr zum natürlichen Ausdruck in der dramatischen Musik, zu einer Tonsprache, die aus dem dramatischen Vorwurfe selbst resultierte, war damit vollzogen. Gluck hatte einen Stil gefunden, der wie von selbst und ungekünstelt aus der gegebenen Situation, aus dem Charakter der handelnden Personen herauswuchs. Wohl zeigen sich in dem Werke noch Mängel (Koloratur-Passagen im ersten Akt, der stark italienisch geartete dritte Akt); die Oper war eben ein erster Versuch! Prinzipiell aber brauchte der Meister keine Stiländerung mehr anzustreben, wohl eine Vertiefung und Verinnerlichung im einzelnen, und im allgemeinen eine grössere Einheit des Stiles.

Fünf Jahre vergingen, ehe Gluck die neue Bahn weiter beschritt. Der „Dienst" forderte andere Aufgaben in dieser Zwischenzeit. Marx sieht darin ein Abtrünnigwerden des Meisters von seinen Ideen. Eine törichte und irrige Ansicht, doppelt töricht, weil von Glucks Biographen geäussert, der wissen musste, dass Gluck für die realen Erscheinungen des Lebens offenen Sinn besass und Zeit und Ort wahrzunehmen verstand. Glucks zweite Reformoper: „Alceste" begleitete ein gewichtiges Vorwort ins Leben, das der Musik ihre wahre Aufgabe im Drama dahin vorschrieb, der Dichtung zu dienen, indem sie den Ausdruck der Empfindungen und den Reiz der Situationen verstärke, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch überflüssigen Zierat in ihrer Wirkung abzuschwächen. Die Ouvertüre („Sinfonia") soll den Zuhörer auf die Ereignisse des Spiels vorbereiten, die Instrumente dürfen immer nur im rechten Verhältnis zu dem Grade des Interesses und der Leidenschaft einer Scene angewendet, in der Behandlung des Dialogs soll das auffallende Missverhältnis zwischen Arie und Rezitativ vermieden werden, und zwar, um nicht dem Sinne der dramatischen Entwickelung entgegen den Gedankengang zu unterbrechen und die Lebhaftigkeit und den Empfindungsgehalt der Scene zu unpassender Zeit zu stören. Edle Einfachheit des Stiles war Glucks Ziel; „daher vermied ich es auch", so fügt er noch bei, „auf Kosten der Klarheit mit Schwierigkeiten zu prunken, und habe niemals auf die Erfindung einer neuen Wendung Wert gelegt, wenn sie nicht von der Situation selbst herbeigeführt und dem Inhalte des ganzen angemessen war. Endlich stand mir keine Regel so hoch, dass ich sie nicht guten Muts der dramatischen Wirkung zu Liebe aufopfern zu dürfen glaubte."

Auch das Drama „Alceste" besitzt keine völlig geschlossene dramatische

---

ständnis des gebildeten Publikums hineinzuwachsen, ist viel, nämlich: systematische Berücksichtigung. Unter diesen Umständen empfiehlt sich die häusliche Pflege seiner Kunst, und da darf ich wohl nebenbei auf die leider sehr wenig bekannte Bearbeitung Gluckscher Tänze durch Hans von Bülow hinweisen: Tanzweisen aus Opern von Ritter von Gluck. Für Pianoforte bearbeitet von H. v. B. Josef Aibl in München.

Handlung; unendlich rührende Klagen, tiefen sittlichen Ernst, wunderbare Höhe der Gedanken wird man dem Gedichte gern nachrühmen; das Interesse an der Handlung erlischt schon im zweiten Akt. Gluck hat das selbst gefühlt; aber der in die französische Bearbeitung eingefügte polternde Gast Admet's, Heracles, der Alceste aus der Unterwelt zurückführt, ist kein Gewinn für das Werk gewesen. Ebensowenig die Streichung des bedeutendsten Teiles des zweiten Aktes, der Scene im Haine der Unterirdischen. Soll das Werk lebensfähig werden, muss man auf seine Urgestalt zurückgreifen. Und „Alceste" verdient zu leben, den Mängeln des Gedichtes zum Trotz! Gebührt doch dieser Musik das Beiwort einer sittlich-erhabenen im vollen Umfange. Vor Fidelio ist kein weiblicher Charakter auf der Bühne erschienen, der gleich Alceste Anmut und grosssinnige Haltung bei allem furchtbaren Leid in gleichem Masse vereint hätte. Wieder hat Gluck die einfachsten Mittel angewendet, den gewollten Eindruck zu erzielen. Es war eben kein auf Äusserlichkeiten gerichteter Zug in ihm; alles erscheint verinnerlicht; er ist Maler und tiefster Kenner seelischer Vorgänge zugleich; er entwickelt mit wenigen überzeugenden Strichen das Wesen der armen Königin, vermag mit erschütternder Treue die wachsende Teilnahme des Volkes am Geschick der geliebten Herrin darzustellen. Kein drastischer, aufdringlicher Zug ist in seiner Kunst, seine Helden und ihre Leidenschaften kennzeichnet edles Masshalten. Das bedingt die relative Einfachheit seiner Harmonik wie die Sondergestaltung seiner Melodik. So einfach aber im allgemeinen Gluck seine Mittel wählt, jedes darüber hinausgehende Moment, veränderte, reichere Instrumentierung, farbensattere Harmonik u. a. gewinnt um so höhere Bedeutung.

Trotz der Nörgeleien pedantischer Zopfgelehrten erhielt sich „Alceste" die Gunst des Publikums. Drei Jahre nach ihrem Erscheinen veröffentlichten Calzabigi und Gluck ihre dritte Oper: „Paris und Helena". Gluck widmete das Werk dem Herzog von Braganza: bitter beklagte er sich, dass seiner Kunst bislang kein Nachfolger erstanden sei; aber er beurteilte die Sachlage durchaus richtig, wenn er beifügte: „Die Schöngeister und ‚Kenner' . . . wüten gegen ein Kunstschaffen, welches, wenn es Fuss fassen sollte, mit einem Schlage sowohl ihre Ansprüche auf das Recht des Urteils, wie ihre Befähigung zu eigenen Schöpfungen vernichten würde." Was Gluck zu dem neuen Stoffe hinzog, war nur die Verschiedenheit im Charakter der beiden Völker, der Phryger und Spartaner, deren Sonderabsichten hier aufeinanderstossen. Auf die Darstellung dieses Gegensatzes und die meisterhaft gelungene Charakteristik der beiden Gegenspieler hat sich Gluck denn auch im grossen und ganzen beschränkt. So glücklich erfunden, so vornehm und bezeichnend aber auch seine Musik wurde, ein Drama liess sich aus dem Vorwurf nicht machen: jegliche Handlung fehlt.

Und doch bedeutete das Werk trotz seines Misserfolges auf dem Theater einen Fortschritt im Kunstschaffen Glucks: seine Motivbildung hat hier an Prägnanz gewonnen, seine Instrumentierung ist üppiger geworden, die Ouvertüre stellt sich als ein echtes Charakterstück im Sinne des dramatischen Vorwurfes dar, in „Helena" erschien zum erstenmale auf der Opernbühne ein werdender Charakter: die allmähliche Wandlung eines törichten Mädchens in ein energisches, ihres Wesens und Wertes bewusstes Weib.

Die entschiedene Ablehnung seines letzten Werkes musste Gluck sagen, dass in Deutschland für seine reformatorischen Ideen nichts zu hoffen sei. Deutschland war und blieb verwelscht in seinem Musikgeschmack trotz Glucks energischem Vorstoss gegen die Italiener. Von selbst musste sein Blick auf Frankreich fallen, denn das, was er in letzter Linie zu schaffen bestrebt war, ein Musikdrama, das war im Grunde genommen auch das Ziel Lully's und seiner Nachfolger gewesen. Unter diesen möge hier als der bedeutendste Jean Phil. Rameau (1683—1674), der grosse Theoretiker, genannt sein, dessen Opern wohl in einzelnen Zügen, aber nicht prinzipiell einen Fortschritt gegenüber den Arbeiten des Florentiners bezeichnen.

In dem in Wien lebenden Attaché der französischen Gesandtschaft Marie François du Roullet fand Gluck den Dichter seiner ersten der französischen Reformopern, der „Iphigénie en Aulide". Du Roullet hat aus der hehren Tragödie des Euripides durch Umarbeitung des Meisterwerkes Racine's ein geschicktes Operngedicht mit Intrigue und festlichen Aufzügen gemacht. Wie wenig hoch in Bezug auf den sittlichen Wert der Gedanken das Werk stehen möge, hier waren Charaktere, Leben und Bewegung. „Iphigénie" hat Gluck auf den höchsten Gipfel seines Könnens geführt.

Nach mannigfachen Kämpfen und Widerwärtigkeiten erschien die Oper am 19. April 1774 auf der Pariser Bühne. Der Erfolg war glänzend; die Kunst des deutschen Meisters, der zwischen die das Parisertum beherrschende italienische und die nationale Musik trat, wurde das Tagesgespräch; Rousseau, der den deklamatorischen Stil Lully's bekämpft hatte, weil der Philosoph, seine Lehre von der Notwendigkeit der Rückkehr zur Natur auf die Musik anwendend, die Berechtigung der Melodie als des natürlichen Ausdruckes gesteigerter Empfindung anerkannte, der französischen Oper aber deshalb, weil ihm die französische Sprache als zum Singen ungeeignet erschien, das Recht zu bestehen absprach, — Rousseau wurde der eifrige Bannerträger der neuen Kunst: „die wunderbarste Bekehrung", wie Grimm sich ausdrückte . . .

„Iphigenie in Aulis" ist ein Meisterwerk, vollendet in der Schärfe des dramatisch-prägnanten Ausdrucks, vollendet in der sicheren Ausnützung

Digitized by Google

aller gegensätzlichen Momente, vollendet in der rhythmischen Gewalt der Motive, vollendet in der für die Zeit reichen Instrumentierung. Nirgendwo auch nur das kleinste Zugeständnis an die Eitelkeit der Sänger, nirgendwo breite Entfaltung der Chormassen um des rein musikalischen Effekts willen. Gluck treibt hier die realistische Darstellung so weit, dass er dem Chore zuweilen nur wenige Takte zuteilt, und zwar an Stellen, die auch selbst vom Standpunkte des Dramas aus eine breitere Entfaltung der Musik zulassen würden, ich meine den Bewillkommnungsgesang und die Scene, da der Chor von dem bevorstehenden Opfertode der Jungfrau hört.

Auch Glucks „Melodie" hat sich niemals herrlicher entfaltet als in der „Iphigenie in Aulis". Man nennt sie deklamatorisch, wohl weil ihr tonaler Umfang ein kleiner ist, und weil ihr äusserlicher, sinnlicher Reiz, wie man sagt, abgeht. Keine Bezeichnung kann falscher sein: deklamatorisch in dem Sinne, dass sie fortwährend pathetisch einherstelzte und sorgsam jedes vortretende Wort pointierte, ist sie niemals. Gluck ist in jedem Augenblick, in dem er es sein muss, unübertrefflicher Psychologe; seine Musik kennt nur die Aufgabe, für die seelischen Regungen und Motive den kürzesten, aber einen erschöpfenden Ausdruck zu finden: daher ihre besondere formelle Gliederung. Aber Gluck hat sich niemals seines Rechtes als Musiker begeben, Melodieen zu ersinnen; freilich, wem der Begriff der Melodie gleichbedeutend mit Gefühlsüberschwang ist, der wird die Weise des Meisters ebensowenig verstehen, wie das einfache, schlichte Lied des Volkes.

Mit einer a priori konstruierten Ästhetik darf an Gluck niemand herantreten, der ihm gerecht werden will; nur sorgfältigstes Studium des Meisters selbst und seiner Zeit erschliesst das Verständnis für seine Kunst.

Er hatte durch die aulische Iphigenie Italiener wie Franzosen geschlagen. Aber der Mut der Gegner war noch ungebrochen. Eine unbedeutende Arbeit Glucks: „Cythère assiégée" wurde als äusserer Anlass benutzt, gegen ihn vorzugehen; die Italiener erhoben Nic. Piccini, den damals beliebtesten italienischen Opernkomponisten, gegen den Deutschen auf den Schild. Diesen unterstützten der geistreiche Abbé Arnaud, der gewandte Suard und Rousseau, die Partei des Italieners hielten Baron Grimm, der Korrespondent der Herzogin von Gotha, der Dichter Laharpe und Piccini's Librettist Marmontel, dessen Einfluss auch bei Hof ausschlaggebend war. Während des langen und zum Teil widerwärtigen Streites, in dessen Verlauf recht häufig leeres Stroh gedroschen wurde, arbeitete Gluck in aller Ruhe an seiner Oper „Armida", deren Text von Quinault, Lully's Genossen, herrührte. Der Schutz Marie Antoinette's liess Gluck alle Hemmnisse der Aufführung besiegen.

Digitized by Google

Am 23. September 1777 ging „Armida“ über die Bretter; aber die Gegner erklärten den Streit trotz des Beifalls, der dem Werke geworden, um so weniger für beendet, als Piccini noch nicht zu Worte gekommen war.

Auch bei dieser Schöpfung kann der Stoff an und für sich auf Gluck keinerlei Anziehung geübt haben, wohl aber das psychologische Problem in ihm. Es ist das Ringen eines stolzen, mit Hass und Herrschbegier erfüllten Geistes gegen die Allgewalt der Liebe, das Unvermögen, sich ihrer zu erwehren trotz der Gewissheit drohenden Verderbens. Die neue Bahn führte Gluck zu keinem glücklichen Ziele; die bunte Welt der Romantik war nicht die seine, seiner Palette fehlten die Farben, das Zauberreich darzustellen, in dem Armida waltet. Sie selbst freilich, die hohe, stolze, von tiefer Leidenschaft durchglühte, hat er in überwältigender Grösse gezeichnet, und er hat jedes Moment, da sich ihm ein Bild des realen Lebens bot, trefflich auszunutzen verstanden. Seine Versuche, äussere Erscheinungen des Naturlebens in Töne zu bannen, sind bemerkenswert; aber dass es Gluck nicht gegeben war, sinnlich reizende Stimmungsmusik zu schreiben, kann bei ihm, dessen ganzes Streben sich auf objektive Erfassung der Dinge richtete, und dem der Farbenzauber des modernen Orchesters fehlte, nicht auffallen.

„Armida“ hat, obwohl das Werk in Frankreich als Glucks beste Arbeit gilt, auf der Bühne keinen nachhaltigen Erfolg erringen können; man hat als Grund dafür auch den angegeben, dass die Oper mehr als irgend eine andere planlose Entlehnungen aus früheren Arbeiten aufweise und wohl hübsch komponierte, aber nicht im Sinne des Dramas konzipierte Stücke enthalte. Gleichwohl gilt hier das schon früher bemerkte: auch dies Werk enthielt Neues, den machtvollen Racheruf am Schluss des ersten Aktes, das liebliche Naturbild in der Schilderung von Armida's Zaubergarten, die erschütternde Beschwörung des Hasses. In der Oper und mit grossen Mitteln hat zuerst Gluck tonmalerisch zu schreiben gewusst, wenn er auch nicht der erste war, der sich auf diesem Gebiet überhaupt versuchte. Erst Weber vermochte hier Gluck zu übertreffen. Glucks Versuch kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, war doch die Natur mit ihrem geheimnisvollen Weben damals noch ein kaum irgendwo enträtseltes Buch . . .

Auch nach dem Erscheinen „Armida's“ ging das literarische Gezänk zwischen den Gluckisten und den Piccinisten weiter; schliesslich griff der Meister selbst ein. Deutsch und derb. Zunächst ohne Erfolg, aber sein endlicher Sieg nahte. Piccini's: „Roland“, die Oper, die seine Überlegenheit dartun sollte, erschien, aber die Oper wurde ein Erfolg Glucks, dessen Kolossalbüste nun auf königlichen Befehl neben denen Quinault's,

Lully's und Rameau's im Opernhause aufgestellt wurde. Sie trug die schöne und wahre Inschrift: Musas praeposuit Sirenis.

Damals weilte er bereits wieder in seinem glücklichen Heim in Wien. In aller Stille vollendete Gluck hier das letzte Werk, das für uns in Betracht kommt, seine herrliche „Iphigénie en Tauride", deren ausgezeichneten Text ihm Fr. Guillard nach einer Tragödie des Guimond de la Touche gedichtet hatte. Am 30. Mai 1779 — wenige Monate zuvor hatte Goethe der Welt seine Iphigenie geschenkt — war die erste Aufführung; auch die Gegner senkten ehrfurchtsvoll die Waffen vor dem grossen deutschen Meister. Man fand sich, so schrieb Grimm, in der griechischen Tragödie wieder und fragte nicht mehr nach den Streitpunkten . . .

Wiedererweckung der griechischen Tragödie, sie war das Ziel, das die Florentiner mit ganzer Seele gesucht hatten. Was damals Utopie gewesen, Gluck hatte es erreicht. In welchem Sinne?

Die Handlung, so war seine Ansicht vom lyrischen Drama, hat sich aus dem Wesen ihrer Träger heraus zu entwickeln, alles Beiwerk, das geeignet ist, den Kern dieser Entwickelung zu verdunkeln, ist abzuweisen. Der Dichter darf nicht ausschliesslich Reflektiertes, nicht vorwiegend Gedankliches in seinen Versen bieten. Die Oper hat es mit einer Reihe von Stimmungen zu tun, zu denen der Dichter nach und nach die Handlung zu führen hat, so, dass der dramatische Fortschritt im wesentlichen sich im Rezitativ vollzieht, während die Arien die lyrischen Ruhepunkte innerhalb der dramatischen Entwickelung bezeichnen. Als ureigenstes Gebiet gehört der Oper die Sage, das Märchen: hier erscheint der Mensch, aller bloss menschlichen Zufälligkeit entkleidet, in seiner ganzen natürlichen Wesenheit. Diesem Umstand hat die Musik Rechnung zu tragen, sich jeden bloss konventionellen Zuges zu entäussern, jede rein sinnliche Klangwirkung zu vermeiden, sie hat also vor allem die Aufgabe, innerhalb eines Werkes ein einheitliches Ganzes darzustellen, in dem die Rücksicht auf die Stellung innerhalb der dramatischen Entwickelung die Art der Äusserung jedes Trägers der Handlung, die besondere harmonische Färbung, die Führung einer Melodie u. s. w. bestimmt. Die Helden der Gluckschen Oper sind typische Vertreter irgend welcher menschlichen Leidenschaften; individuell vertiefte Züge gehen ihnen ab. So gewaltig diese Leidenschaften die Brust durchzittern mögen, ihrer Äusserung hat Gluck eine starre Schranke gesetzt, über die er niemals, ins Masslose, Unbeschränkte fortschreitend, gedrungen ist. Gluck sieht das innerste Wesen der dramatischen Musik nicht in unbegrenzter Freiheit und individueller Willkür ihrer Sprache, vielmehr in ihrer scharfen Begrenzung auf das Notwendige, in der Beschränkung auf eine sozusagen mittlere Stimmung, von der sich die vom Drama verlangte Abhebung eines Stimmungsmomentes geben lässt, ohne

Digitized by Google

dass der vorwiegend äusseren Dingen dienende Apparat, den die Musik zur Verfügung hat, beigezogen zu werden braucht.

Dies Masshalten in Bezug auf den Sonderausdruck ist das, was wir das Griechische in Glucks Kunst nennen können. Köstlin hat mit vollem Recht bemerkt, dass dies im Grunde genommen etwas negatives ist, das Verzichten nämlich auf lebhaftes Kolorit, auf frei strömende Gefühlsäusserungen, das Verzichten auch auf die Wirkung machtvoll sich aufbauender Chöre.

Es ist im Grunde genommen müssig zu fragen: hätte sich etwa, wenn Gluck dem Chor einen breiteren Raum im Musikdrama eingeräumt haben würde, von griechischem Kolorit in positivem Sinne sprechen lassen? Immerhin wollen wir einen Augenblick bei der Frage stehen bleiben. Zu Glucks Zeit waren nur ganz wenige Reste altgriechischer Kunst beschrieben und einzelnen bekannt. V. Galilei hatte 1581 die Hymnen des Mesomedes herausgegeben. Ungefähr 80 Jahre später hatte der gelehrte aber unzuverlässige Jesuit Ath. Kircher ein Fragment ediert; weiterhin hatte Ben. Marcello in seiner Psalmensammlung (1724—1726) einen homerischen Hymnus an Demeter mitgeteilt. Wir wissen nicht, ob Gluck etwas von diesen Dingen gewusst hat. Wäre das der Fall gewesen, er hätte doch nichts mit ihnen anfangen können: der Grieche kannte den Begriff der Harmonie in unserem Sinne nicht, und das, was wir etwa griechischen Kontrapunkt nennen könnten, hat mit unserer Musik nichts zu tun. Schon daraus folgt, dass „griechisches Kolorit“ in moderner Musik verwenden zu wollen, eine Unmöglichkeit ist. Es hätte sich für Gluck also nur darum handeln können, durch gewaltigen polyphonen Aufbau seiner Chöre (die dann in strengen Gegensatz zu der Homophonie der Arien getreten wären) diesen Chören eine Stellung anzuweisen, die der Stellung der Chöre im antiken Drama entsprechend gewesen wäre. Gluck hat etwas derartiges nicht gewollt . . .

Die deutsche National-Oper hat er uns nicht schenken können. Die deutsche Vorzeit, von der er flüchtig einmal mit Klopstock träumte, blieb ihm verschlossen. Nur die Welt der Antike lebte in ihm wie in jedem Gebildeten seiner Zeit.

Unendlich viel aber hat uns Gluck gegeben: er hat das inhaltlose Tonspiel zum gedankenschweren Drama gewandelt, er hat an die Stelle des gleissenden Scheines das ernste hoheitvolle Bild der Wahrheit gestellt. Gluck konnte nicht lügen, nicht durch flimmerndes Truggold über Leerheiten und Mängel der Dichtung hinwegtäuschen: wo der Dichter erlahmte, da versagte auch ihm die Kraft. Seine rein musikalische Erfindungskraft war, verglichen mit seinem gewaltigen Gestaltungsvermögen, gering; sein

Digitized by Google

unbeugsamer Wille, der einer konventionell verlogenen Welt trotzte, kehrt in seiner Musik als Rhythmus von unbezwinglicher Energie wieder.

Mit Rousseau und Lessing sollte man Gluck immer zusammen nennen; mit jenem verbindet ihn seine Stellungnahme gegen die Verzerrung und Unnatur des Kulturlebens seiner Zeit. Aber ebenso gewiss, als Rousseau's Bedeutung für das Geistesleben der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die viel höhere ist, ebenso gewiss ist es, dass Gluck vor dem Verfasser des „Contract social" eines voraus hatte: er verfiel nicht in den Irrtum des Genfers, der sein Ideal nur in dem jeder Kultur baren Naturmenschen sah und nicht vielmehr in dem, welchem sich durch die Kultur die tausendfachen Segnungen der Natur erschlossen. Was würde uns Gluck sein, hätte er des Philosophen Lehre kritiklos auf die Musik angewendet? Schwerlich mehr als ein schrulliger Querkopf. Sein kritisches Vermögen, das ihn mit Lessing verbindet, lehrte ihn genau zu sichten und zwischen dem zu wählen, was zu benutzen war, und dem, was im Interesse des Dramas verworfen werden musste.

Aber Gluck war nicht nur Verstandesmensch, nicht ausschliesslich ein peinlich abwägender kritischer Kopf; er hat nicht nur theoretisch mustergiltig konstruiert, sondern als echter Dramatiker geschaffen und aus voller Brust geschöpft. Seine Kunst wird nie den Beifall der Menge finden, weil die antike Welt, in der er lebte, dieser stets verschlossen bleiben wird, und weil seine Tonsprache ernst und Äusserlichkeiten abhold ist. Ihn aber zu verstehen zu suchen, wird immer eine Aufgabe bleiben, der sich der Gebildete mit Freuden hingeben wird.

Digitized by Google

Anlässlich der 90. Wiederkehr des Tages, an dem einst (am 26. August 1813) Daniel Gottlob Türk in Halle a. S. allzufrüh seiner vielseitigen Tätigkeit und dem Kreise seiner Familie und zahlreichen Freunde entrissen wurde, brachte die „Musik" im vorigen Heft ein Bild des bescheidenen, nach vielen Richtungen hin ausgezeichneten Mannes. Zur Orientierung für manchen unter den Lesern dieser Zeitschrift, dem Türks Bedeutung als Musiker und Gelehrter nicht gegenwärtig oder überhaupt nicht bekannt sein dürfte, sei heute eine kurz gefasste Skizze seines Lebens und Wirkens angefügt.

Am 10. August 1750 — nicht, wie bisher fälschlich allgemein angenommen wurde, 1756*) — wurde Daniel Gottlob Türk in Claussnitz bei Chemnitz geboren als Sohn des gräfl. Schönburgischen Musicus instrumentalis, Gegenschreibers und Strumpfwirkermeisters Daniel Türcke (Türk) und dessen Ehefrau Maria Rosine, geb. Müller aus Claussnitz. Er war also ein Landsmann und Zeitgenosse des in Chemnitz am 5. Februar 1748 geborenen, als Lehrer des jugendlichen Beethoven während dessen Bonner Aufenthalts bekannten und verdienstvollen C. G. Neefe. Der junge Türk erhielt den ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater, der ihn die Geige spielen lehrte. Durch andere, mit dem Spielen von Blasinstrumenten vertraute Einwohner von Claussnitz — sie waren wohl alle Mitglieder einer gräfl. Schönburgischen Hauskapelle — lernte Türk auch diese Instrumente genauer kennen und einige davon mit Fertigkeit spielen. Durch diese Übungen wurde bei dem Knaben die Liebe zur Musik und der Trieb nach einer weiteren und besseren Fortbildung, als sie in Claussnitz möglich war, so rege, dass er nicht eher ruhte, als bis ihn sein Vater auf die Kreuzschule nach Dresden gebracht hatte. Wahrscheinlich geschah dies in den Jahren zwischen 1764—1767.

Hier wirkte als Kantor der wegen seiner Kirchenkompositionen hochgeschätzte Gottfried August Homilius, ein Schüler Joh. Seb. Bachs. Dieser wurde sehr bald auf die guten musikalischen Anlagen des Zöglings aufmerksam, nahm ihn in die Zahl der Choralisten (Mitglieder des Singchors) auf, sorgte wahrhaft väterlich für ihn und

*) Nach den von Herrn Pfarrer Hertel in Claussnitz auf Veranlassung des Verfassers gütigst angestellten Nachforschungen in den Claussnitzer Kirchenbüchern ist das Geburtsjahr Türks zweifellos 1750; im Jahre 1756 ist überhaupt ein Kind namens Türcke in Claussnitz nicht geboren; andere Kinder der Türkschen Eheleute finden sich noch in den Jahren 1746, 1755 und 1761; die Eintragung betr. D. G. Türk befindet sich im Jahrgang 1750.

Digitized by Google

förderte seine musikalische Ausbildung in jeder möglichen Weise. Im Jahre 1772 verliess Türk Dresden und bezog die Universität Leipzig, auf der er am 10. November 1772 immatrikuliert wurde. Homilius hatte ihm eine dringende Empfehlung an Johann Adam Hiller in Leipzig mitgegeben, dem damaligen Dirigenten der von ihm ins Leben gerufenen sogenannten „Liebhaberkonzerte" („concerts spirituels") und seit 1789 Kantor an der Leipziger Thomasschule. Diese Empfehlung wurde dem jungen Türk sehr nützlich. Denn Hiller nahm sich seiner warm an, liess ihn in den Konzerten und im Theater als ersten Geiger mitwirken und gab ihm Gelegenheit, seinen Geschmack durch Anhörung gediegener Meisterwerke zu bilden. Auch die in jener Zeit unternommenen ersten Versuche Türks in der Komposition prüfte Hiller und kritisierte sie sehr scharf, den jungen Musiker auf alle darin enthaltenen etwaigen Fehler unerbittlich hinweisend. Da Türk sich inzwischen entschlossen hatte, sich ganz der Musik zu widmen, nahm er im Jahre 1776 eine ihm auf besondere Empfehlung Hillers angebotene Kantorstelle an der St. Ulrichskirche in Halle a. S. an, mit der die Verpflichtung verbunden war, an dem lutherischen Gymnasium als Lehrer auch in anderen Fächern, wie Musik, zu unterrichten. Diese Stelle vertauschte er im Jahre 1787 mit der des Organisten an der Liebfrauenkirche in Halle, durch die er von seiner Tätigkeit als Lehrer befreit wurde, so dass er sich seitdem ausschliesslich der Musik widmen konnte. Bei seiner Vorliebe für die Orgel behielt er diese Stelle bis zu seinem Tode.

Mit der Übersiedelung Türks nach Halle im Jahre 1776 beginnt für ihn eine 30jährige Periode fruchtbarsten, reichsten und vielseitigsten Schaffens und Wirkens; er wird in dieser Zeit von der Kgl. Preuss. Friedrichs-Universität in Halle mittels Patents vom 30. Juni 1779 zum Universitäts-Musikdirektor ernannt, verheiratet sich im Herbst 1783 sehr glücklich, veröffentlicht Kompositionen und theoretische Werke, erteilt ausgezeichneten Musikunterricht, hält auch besuchte Vorlesungen über Musik an der Universität und bildet sich einen Gesangchor, mit dem er dann öffentliche Aufführungen gediegener Werke unternimmt. Er widmet sich mit grossem Eifer dem Orgelspiel und wird ein so ausgezeichneter Virtuos, dass sein Spiel berühmt wird und viele die Liebfrauenkirche an Sonntagen aufsuchen, nur um Türk zu hören. Auch auf anderen Gebieten tätig, ist er so glücklich, seine Leistungen überall mit Beifall beim Publikum in gleicher Weise, wie bei seinen Fach- und Kunstgenossen anerkannt zu sehen.

Auf die Werke, die er in dieser langen, für ihn so glücklichen Zeit von 1776 bis 1806 geschaffen, im einzelnen genauer einzugehen, mangelt hier der Raum. Nur summarisch können wir daher hier anführen, dass Türk in der fraglichen Zeit an Klavierwerken: drei Sammlungen Sonaten, 30 Sonatinen, zweimal je 60 Handstücke, vier Hefte mit je 30 Tonstücken zu vier Händen und mehrere leichten Stücke für Anfänger; ferner Lieder und Gesänge aus dem Siegwart; das Oratorium: „Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem"*) und die Cantate: „Sieg der Freimaurerei" veröffentlicht hat.

An theoretischen Schriften Türks sind hauptsächlich zu nennen die kleine Schrift: „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten", 1787, „Eine Klavierschule", 1789 (zweite verbesserte Auflage 1802), „Kurze Anweisung zum Generalbassspielen", 1791 (vermehrte und verbesserte Ausgabe 1800, neue Auflagen noch 1816, 1824), „Anleitung zu Temperaturberechnungen", 1806 resp. 1808.

*) Dies Oratorium fand solchen Beifall, dass Zelter es in der Berliner Singakademie viele Jahre hindurch zu Weihnachten aufführen liess.

Hinsichtlich des musikalischen Wertes der veröffentlichten Tonstücke mag hervorgehoben werden, dass sie frisch und geistreich, sehr melodiös und nichts weniger als langweilig sind, weshalb man sich den überaus grossen Beifall, den sie bei Türks Zeitgenossen fanden, wohl erklären kann. Über die theoretisch-didaktischen Werke (Klavierschule und Anleitung zu Temperaturberechnungen) finden sich in der Leipziger Allg. Musikalischen Zeitung (VIII. Jahrg. von 1806 S. 203ff., XI. Jahrg. von 1809 S. 281ff.) sehr günstige Kritiken. Die Generalbasslehre aber hat einen günstigen Censor gefunden, gegen dessen Urteil wohl von keiner Seite ein Einspruch erhoben werden wird: es ist kein geringerer als — Ludwig van Beethoven.

Im Jahre 1808 stellte sich Beethoven zur Benutzung bei dem theoretischen Unterricht seines Schülers, des Erzherzogs Rudolf, ein kleines Heft zusammen durch Auszüge, die er sich aus den Werken hauptsächlich der Theoretiker Fux, Albrechtsberger und Türk machte. Er benutzte dabei die erste Ausgabe von Türks Generalbasslehre von 1791, obwohl schon eine neue grössere Ausgabe von 1800 vorhanden war, die Beethoven vermutlich nicht gekannt hat. Welchen literarischen Betrug der Wiener Kapellmeister Ritter Ignaz von Seyfried mit diesem Hefte im Jahre 1832 ausgeführt hat, kann man in Nottebohms „Beethoveniana" (1872) nachlesen. Hier ist nur die Tatsache für uns von Interesse, dass auch Beethoven das Türksche Werk als gut anerkannt hat, indem er es benutzte.

Der glücklichen Lebensperiode von 1776—1806 folgte für Türk ein ziemlich trüber Lebensabend. Der völlige Zusammenbruch des ruhmvollen Staates Friedrichs des Grossen nach der Schlacht von Jena, sowie der Verlust seiner ihm im Oktober 1808 entrissenen unersetzlichen Frau beugten den warmblütigen Mann tief und untergruben nach und nach seine bisher eiserne Gesundheit so, dass er am 26. August 1813 einem schweren Leberleiden erlag.

Die Ehrenbezeugungen, die ihm im Jahre 1808 noch zuteil wurden, die Verleihung des Doktorgrades honoris causa seitens der Universität Halle und die Ernennung zum Professor der Musik an der 1806 geschlossenen, 1808 wiedereröffneten Universität durch die Westfälische Regierung hatten ihn unter diesen Umständen dauernd zu erfreuen nicht vermocht.

Doch bei allem Leid erfüllte er seine Berufs- und ethischen Pflichten bis zum letzten Atemzuge mit grösster Gewissenhaftigkeit. Wie einst Homilius und Hiller sich seiner angenommen und ihn gefördert hatten, so wurde er nun für Carl Loewe, dessen hohe Begabung er frühzeitig erkannt hatte, Protektor und Lehrer. Er räumte ihm in seinem Hause ein besonderes mit Klavier, Geige und den erforderlichen theoretischen Werken ausgestattetes Zimmer ein, liess ihn zunächst einen Kursus im Gesang durchmachen und unterrichtete ihn von 1811—1813 täglich in der Theorie und Kompositionslehre, verschaffte ihm auch von der Regierung ein jährliches Stipendium von 300 Talern und suchte ihn zu bestimmen, sich ganz der Musik zu widmen. Mit welchem Erfolge Loewe die Ratschläge Türks, des einzigen Lehrers, von dem er musikalischen Unterricht erhalten hat, beherzigte, ist bekannt. Und so können wir wohl sagen, dass, wenn wir uns heute der schönen Balladen Loewes erfreuen, wir dies nicht zuletzt zu danken haben dem alten Türk.

In seiner biographischen Skizze über Wilhelm Wieprecht*) bedauert es W. Tappert, dass kein Bild erhalten sei, das uns den 1872 verstorbenen „Generalmusikdirektor des Garde-Korps" in militärischer Uniform zeige. Vielleicht vermag die dem heutigen Hefte beigegebene ältere Karikatur — ein Meisterstück des bekannten Malers und Zeichners A. Theuerkauf — jenen Wunsch wenigstens in Etwas zu befriedigen. Die Farbenskizze ist, soweit mich mein Gedächtnis nicht täuscht, trotz aller Übertreibung, oder vielleicht gerade deswegen, von frappanter Ähnlichkeit: so sah man Wieprecht einst in den beliebten „Hofjäger-Konzerten" dirigieren; es war ein Anblick, der als unbeschreiblich grotesk in der Erinnerung haften musste. Der Herr Generalmusikdirektor war trotz seiner schwerfälligen Figur stets voller Leben und Bewegung und arbeitete mit Händen und Füssen, um seine berühmten donnernden Crescendos und und Fortissimos möglichst effektvoll herauszubringen. Von dem zuletzt kupferfarbenen Gesicht troff ihm der Schweiss in Strömen (man gab Sommer-Konzerte!) und ein rotseidenes Taschentuch kam selten aus seiner Hand: es diente zugleich dazu, dem Orchester die zartesten Decrescendos und Pianissimos anzudeuten. Die Karikatur stammt aus dem Nachlass meines 1890 verstorbenenen Vaters, des Berliner Hofkapellmeisters Heinrich Dorn: er wusste seinen „Bühnenmusik-Dirigenten" — denn das war Wieprecht in seinem Civilverhältnis trotz des stolzen Generalmusikdirektor-Titels — sehr wohl zu schätzen.

Aber da fällt mir noch eine Dirigenten-Karikatur von demselben Meister Theuerkauf in die Hand: sie zeigt uns den einst in Berlin so populären Dirigenten Karl Liebig — ehedem ebenfalls Militär-Kapellmeister. Wer ihn je in „Sommers Salon" an der Potsdamerstrasse den Taktstock schwingen sah, wird die Karikatur zu würdigen wissen. Liebig schien ein mensch-gewordenes Pendel; lang, dürr, automatisch; dabei stets von freundlich lächelndem, salbungsvollem Gesichtsausdruck. Zu grösserer Temperament-Entwickelung mochte und durfte er sich nicht hinreissen lassen: die alten Herren in seiner Kapelle — meist frühere Militärmusiker, die längst den „Civilversorgungs-Schein" in der Tasche hatten — liessen sich ungern aus ihrem gemächlichen Schaukeltrab aufrütteln. Aber mit welcher Wonne lauschte man trotzdem dort in jugendlicher Begeisterung den Klängen der klassischen Symphonieen! War es doch die einzige Stätte in Berlin, wo man so etwas für drei Groschen geniessen konnte; denn in das Allerheiligste der „Königl. Symphonie-Soiréen" war ja nur selten ein Blick gestattet. Liebig war bei seinem Publikum überaus beliebt, und seine Verdienste um die Popularisierung der Kunst sind bei den älteren Berliner Musikern gewiss unvergessen geblieben.

*) Siehe „Die Musik" I. Jahrgang Seite 1967.

Digitized by Google

Rrrr — ein ander Bild! Der wohlbekannte Dirigent der Berliner Sing-Akademie: Eduard Grell. „Der alte Grell.“ Ob er je jung gewesen ist, weiss ich nicht. Das einzige Mal als ich ihn in Berlin an sein Pult treten sah — es mochte wohl das letzte Mal gewesen sein, dass er dirigierte — hatte er freilich schon, dem modernen Zug der Zeit folgend, den langen Altväterrock mit dem eleganteren Frack vertauscht; aber die weisse Kravatte ist auf unserm Bild ganz echt wiedergegeben, und noch mehr — der weisse Kegelkopf und die ungeheuren Brillengläser. Grells Gesichtsausdruck beim Dirigieren war steinern; seine Bewegungen beschränkten sich auf ein Minimum von leisen Winken; höchstens kam es zu einem sanften „Plätschern“ mit den Händen. Langsam schlorrte er ans Pult, und mit einer kaum merklichen Handbewegung gab er das Zeichen zum ersten Einsatz seiner 16stimmigen Messe. Und zur staunenden Bewunderung baute sich dies Meisterwerk des a cappella-Gesanges vor uns auf, und seine gleichsam testamentarische Sprache klang herüber wie aus alten, längstvergangenen Zeiten: die ehrwürdigen Weisen eines Palästrina oder Allegri schienen hier wieder lebendig geworden. Die Sing-Akademie ward zum Petersdom!...

Und da ich mich gerade nach dem heiligen Rom verirre, so gedenke ich unwillkürlich auch des liebenswürdigen Abbé Liszt, dem ja die ewige Stadt eine zweite Heimat wurde. Wiederholt hatte ich dort das Glück, dem Meister persönlich nähertreten zu dürfen. Seine Dirigenten-Karikatur mag den Beschluss bilden. Die Skizze zeigt uns allerdings einen jüngeren Liszt. In späteren Jahren hatte seine Gestalt freundlichere Fülle angenommen. So sah ich ihn noch 1881 in Rom, als er dort, von Freunden, Schülern und Verehrern umgeben, seinen 70. Geburtstag feierte. Und bei Gelegenheit einer Generalprobe seiner Dante-Symphonie bewies er auch noch im Alter die grandiose Dirigenten-Pantomimik, die unser Zeichner im Bilde angedeutet hat. Der bekannte Maëstro Pinelli dirigierte das Orchester — ein äusserst zuverlässiger, doch etwas phlegmatischer Dirigent. Liszt hatte ziemlich lange still zugehört; endlich aber schien sein feuriges Magyarenblut aufzulodern, er schritt wie ein Löwe vor dem Orchester auf und nieder. Und nun begann er, mit den ausdrucksvollen Händen die wunderbarsten magischen Kreise zu ziehen und zerhieb die Luft wie mit feurigem Schwert. Und diese Zeichen wirkten auf die Romulusenkel, die sich ja auf die Fingersprache vortrefflich verstehen, gleich wie elektrisierend. Gewaltig wuchs der Strom der Begeisterung, bis sich der Maëstro-Abbate, fein und befriedigt lächelnd, wieder als aufmerksamer Zuhörer auf seinem Stuhl niederliess...

Karikatur bleibt im innersten Kern doch zumeist der Beweis einer bedeutsameren charakteristischen Erscheinung. Insofern mag die wunderliche Zusammenstellung Wieprecht—Liebig—Grell—Liszt entschuldigt sein: war doch jeder an seiner Stelle, ob hoch ob niedrig, ob Hüter oder Mehrer im Reiche unsrer Kunst, eine markante und eindrucksreiche Persönlichkeit.

Digitized by Google

ROSINE STOLTZ

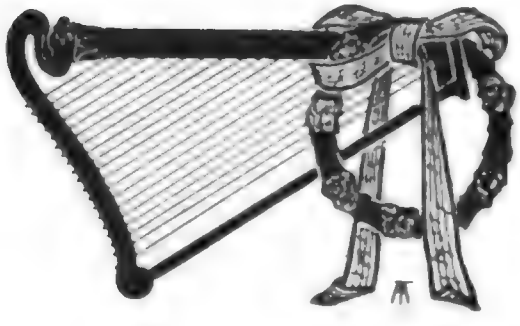
† 31. Juli 1903

von Max Steuer-Charlottenburg

Der vor ein paar Jahren verstorbenen Cornélie Falcon, der ersten „Valentine“ Meyerbeers, ist am 31. Juli d. J., von der Gegenwart ebenso vergessen wie diese, Rosine Stoltz nachgefolgt, die von 1837—1847 viel gefeierte dramatische Primadonna der Pariser Académie royale de Musique, eine Künstlerin, deren Ruhm mit der Erstaufführung von Donizettis „La Favorite“ aufs innigste verknüpft war. Aber wie diese am 2. Dezember 1840 geborene Oper heute bereits zu den Toten zählt, — höchstens lebt sie in der Lebensgeschichte Richard Wagners dadurch fort, dass dieser, um sich über Wasser zu halten, seiner Zeit genötigt war, durch Redaktion des Klavierauszuges seinen Unterhalt zu gewinnen, — so zählte auch Rosine Stoltz (die nicht mit der vor einigen Jahren verstorbenen Verdi-Sängerin Teresina Stolz zu verwechseln ist) zu jenen nicht seltenen Künstlerinnen, die nach einer kurzen Periode des Glanzes einer desto intensiveren Vergessenheit anheimgefallen sind. Rosine Stoltz ist am 15. Februar 1815 als Kind armer Eltern in Paris geboren, wurde im dortigen Konservatorium unter dem berühmten Gesangspädagogen Alexandre Choron ausgebildet und hat ihre Bühnenlaufbahn in Brüssel als — Choristin begonnen. Nachdem sie sich 1837 dort mit dem Regisseur Lescuyer aus Rouen verheiratet hatte, trat sie in demselben Jahre in den Verband der Pariser Grossen Oper und hat dieser Bühne etwa 10 Jahre angehört. Halévys „Recha“, die „Valentine“, die „Leonore“ (Favoritin), Mozarts „Donna Anna“ zählten zu den Hauptrollen der Künstlerin, deren voller, üppiger Mezzosopran allerdings nicht sonderlich geschult war, die sich aber durch ein ebenso leidenschaftliches und temperamentvolles wie verständiges Spiel auszeichnete. Ihr grand jour war, wie gesagt, der 2. Dezember 1840, der Geburtstag der „Favoritin“. Alle damaligen Zeugnisse stimmen darin überein, dass diese Rolle, die, mit Leidenschaft bis an den Rand gefüllt, — wer etwa die gefeierte Emma Turolla darin gehört hat, wird mir beipflichten — doch auch an das Musikalische hohe Ansprüche stellte, der Eigenart der Sängerin am meisten entsprochen habe. Der Librettist Eugène Scribe kniete vor der Künstlerin wie vor einer Göttin nieder, und Rosine Stoltz war für einige Jahre die unbestrittene Primadonna assoluta der Grossen Oper. Balfe, der Komponist der „Zigeunerin“, schrieb für sie seinen „Etoile de Séville“, der, 1845 mit ihr in der Titelrolle aufgeführt, eine kurze Zeit in trügerischem Glanze leuchtete, und alles huldigte ihr als der Königin des Gesanges. Aber die herrschsüchtige, capriciöse Primadonna missbrauchte ihre Macht und bald sollte sie erkennen, dass dem „premier jour du bonheur“ oft der dernier auf dem Fusse folgt. Der 30. Dezember 1846 brachte die Erstaufführung der Rossinischen Oper „Robert Bruce“. Dieser Alteweibersommer des Komponisten fiel mit Pauken und Trompeten durch, woran nun aber nicht nur der Verfasser, sondern auch Frau Stoltz, die Vertreterin der weiblichen Hauptrolle, schuld war. Das unbarmherzige, durch den Produzenten wie durch die Reproduzentin gleicherweise be-

Digitized by Google

leidigte und gelangweilte Publikum rächte sich an letzterer und pfiff seinen Liebling, durch eine unermüdlich arbeitende Claque ohnehin gereizt, sans gêne aus, und die leidenschaftliche, durch diese Behandlung aufs höchste gereizte Sängerin „donna sa demission". Damit (Anfang 1847) ist ihre künstlerische Laufbahn im wesentlichen zu Ende. Von dem ungeheueren Aufsehen, das diese „retraite" bei den Zeitgenossen machte, geben drei 1847 in Paris erschienene Broschüren („Madame Rosine Stoltz; souvenirs biographiques et anecdotiques par Julien Lamere" und „Les Adieux de Madame Stoltz; sa retraite de l'Opéra, sa vie théatrale, par Cantinjon", „Rosine Stoltz, par Mademoiselle Eugénie Pérignon") beredteste Kunde. Die mit gut 30 Jahren am Ende ihrer Laufbahn angelangte, reiche und gelangweilte Künstlerin hat späterhin noch einmal versucht, das auf dem Gebiet des Nachschaffens verlorene Terrain auf dem des Schaffens wiederzugewinnen; sie veröffentlichte 1870 eine Reihe von Liedern. Aber Sancta Caecilia war und blieb unerbittlich. Leidenschaftlich wie in der Kunst, so ist sie auch im Leben gewesen; nicht weniger wie vier Gatten hat sie mit ihrer Hand beglückt; auf den bereits erwähnten Schauspieler Lescuyer folgte ein Baron Stolzenau von Kirchendorff, auf diesen ein Graf Lesignano von San Marino, und 1878 hat sich die damals also bereits 63jährige Witwe in vierter Ehe zu Pamplona mit Don Emanuel de Godoy, Fürst von la Paix, verheiratet. Seitdem ist die Ruhelose von einem Hotel zum andern gezogen; in dem Pariser Hotel Bellevue ist sie, eine müde Wanderin, gestorben, nachdem sie noch im vorigen Jahre den Schmerz, ihren einzigen Sohn zu verlieren, erleben musste.



Digitized by Google

BÜCHER

366. **Berthold Litzmann: Clara Schumann. Erster Band, Mädchenjahre. Verlag: Breitkopf und Härtel, Leipzig.**

367. **Arthur Neisser: Servio Tullio. Eine Oper aus dem Jahre 1685 von Agostino Steffani. Verlag: C. G. Röder, Leipzig.**

366. Der erste Band der Clara Schumann-Biographie, der nur die Jahre 1819 bis 1840 umfasst, zählt nicht weniger denn 431 Seiten Grossoktav, ausser einem mehrseitigen Vorwort — gewiss etwas viel für eine nur 20 Jahre umfassende Zeit und für die Schilderung einzig der Mädchenjahre der bekannten Pianistin und vor einigen Jahren heimgegangenen Witwe Robert Schumanns. Das erst von ihrem Vater, dem berühmten Klavierpädagogen Friedrich Wieck, dann von Clara selbst geführte, aber vom Vater noch vielfach beeinflusste Tagebuch, sowie der Briefwechsel zwischen Clara und Robert, nebst einigen anderen Briefen, bilden die Grundlage des Buches. Und das ist der Fehler! Denn eine Biographie soll das Material von möglichst vielen Seiten herbeischaffen, damit ja nicht ein einseitiges, sondern ein reines, von allen Zufälligkeiten des Lebens geklärtes Bild entstehe. Das ist hier insofern der Fall, als Friedrich Wieck in dem Werke in ein recht ungünstiges Licht gerückt wird. Er steht da als Tyrann, der seiner Tochter die harmlosen Freuden der Kindheit nicht gönnen, der ihr erfolgreich von ihm ausgebildetes musikalisches Talent ehrgeizig und selbst habsüchtig ausbeuten will, und der den Liebesbund der Tochter mit Robert Schumann auf alle nur erdenkliche und nicht immer auf moralisch einwandfreie Weise zu zerstören sucht. Wahr ist ja, dass Clara schon als kleines Kind öffentlich als Virtuosin auftreten musste: der aufmerksame Leser findet aber doch auch Urteile von Beteiligten, die dennoch ihren kindlichen und bisweilen sogar kindischen Sinn betonen. Wahr ist, dass Friedrich Wieck durch die Kunstreisen seiner Tochter ein Vermögen sammeln wollte, aber nicht für sich, sondern für sie, um ihre Zukunft sicher zu stellen. Wahr ist, dass er die Verbindung Claras mit Schumann nicht gern sah und zu vereiteln suchte. Aber Schumann, der Träumer, war dem alles klug berechnenden Wieck zu unpraktisch, als dass er die Zukunft seines Kindes ihm ohne weiteres anvertrauen wollte. Clara sollte wenigstens erst so viel verdient haben, um ohne Not leben zu können, ehe sie an eine Heirat mit einem schaffenden und ideal gesinnten Künstler denken sollte. Vorübergehend war Wieck Schumann auch wirklich feindlich gesinnt; er hielt die Unentschlossenheit des jungen Komponisten für Leichtsinn und glaubte an Verleumdungen, die „gute Freunde" ihm einflüsterten. So kam es wirklich dazu, dass Robert und Clara 1840 die Einwilligung des Vaters zur Ehe durch Gericht erzwingen mussten und erzwangen. Wenn Wieck in dem vorangehenden Zwiste Schumann gegenüber manchmal zu weit gegangen ist in Feindschaft und Verdächtigung, wenn er selbst vor der Intrigue nicht zurückschreckte: so bedenke man, dass er doch nur das Glück seiner Kinder wollte, dass ihm Clara von seinem Standpunkte aus undankbar und ungehorsam erscheinen musste. Es war daher eine anerkennenswerte Tat von Frl. Marie Wieck

in Dresden, der gleichfalls rühmlichst bekannten Pianistin und Tochter Wiecks aus zweiter Ehe, dass sie gegen die Litzmannsche Veröffentlichung einen öffentlichen Protest erliess, der in vielen Zeitschriften und Zeitungen zum Abdruck gelangte und in dem die Tochter mutig und pietätvoll die Ehre ihres verstorbenen Vaters verteidigte. Sie weist darauf hin, dass ihrem Vater unedle Motive bei der Heiratsverweigerung fern gelegen hätten und dass nur praktische Erwägungen hinsichtlich Claras Zukunft seine Richtschnur gewesen wären; ferner, dass Robert und Clara tatsächlich schmale Jahre in ihrer Ehe hätten durchmachen müssen, was Wieck aber auf jeden Fall hatte vermeiden wollen; ferner, dass gerade Wieck doch Schumann als Komponisten zuerst in die Welt eingeführt habe; endlich weist sie darauf hin, dass die bald stattgefundene Versöhnung des jungen Paares mit dem Vater doch am schlagendsten beweise, dass er sich von seinen guten Absichten überzeugt und die frühere Feindschaft nur einem unseligen Zufall und Irrtum zugeschrieben habe. Soviel Glaubwürdigkeit wie Robert und Claras Kinder, welche die Biographie veranlasst haben, verdient Frl. Marie Wieck, als die länger Beobachtende, doch wohl zweifellos! Es ist unter den obwaltenden Umständen zu bedauern, dass das erwähnte Tagebuch und die Briefe nicht einer gründlicheren Durchsicht und Redaktion unterworfen worden sind, ehe man sie veröffentlichte. Damit soll aber dem vorliegenden Buche Litzmanns keineswegs sein Wert abgesprochen werden. Aber weniger wäre hier mehr gewesen; und der Leser muss sich stets vor Augen halten, dass er hier einen Streit von einer beteiligten Seite allein dargestellt sieht, und sein Urteil darnach bemessen. Sieht man aber ab von dem geschilderten Unerquicklichen, so bietet das Buch des Interessanten viel. Neu ist es zweifellos nur in Einzelheiten, so zu sagen im Kleinleben der Künstlerin. Aber wer möchte nicht gerade wissen, wie es im Innern der gefeierten, jungen Pianistin aussah, die äusserlich von Ehren und Beifall umrauscht war? Darüber erfährt man vieles aus dem Tagebuch und aus den Briefen. Der Liebesbriefwechsel ist geradezu erquickend; es dürfte nicht nur jungen und verliebten Leuten Freude machen, diese Herzensergüsse, diese Träumereien, diese Kunstschwärmereien und Zukunftspläne des Paares zu lesen, von dem ein jeder Teil ein selbständiges und hervorragendes Individuum war. Und so wird der Leser schliesslich mit Befriedigung das Buch zumachen.

367. Arthur Neisser veröffentlicht als Münchener Dissertationsschrift eine Spezialstudie über die Oper „Servio Tullio“ von Agostino Steffani, die einen höchst wertvollen Beitrag zur Geschichte der Oper, besonders der italienischen Oper, im 17. Jahrhundert bildet. Der Laie wird Steffani kaum kennen; und dennoch war er ein sehr hervorragender und ernst zu nehmender Komponist, der nicht nur für seine Zeit, sondern dauernd für die Musikgeschichte von Bedeutung ist, weil er auf Händel als Opern- und somit indirekt auch als Oratorienkomponisten fühlbaren Einfluss ausgeübt hat. Steffani lebte von 1653 bis 1728. Er war geborener Venetianer, wurde aber in München am Hofe erzogen und lebte auch später, von Studien-, Berufs- und Erholungsreisen abgesehen, immer in Deutschland, teils im Dienste von Fürsten (Bayern, Pfalz, Hannover), teils als Bischof tätig. Am bekanntesten ist er durch seine Kammerduette für zwei Singstimmen und Basso continuo. Hier interessiert er nur als Opernkomponist. Neisser fixiert die Stellung, die Steffani als solcher einnimmt auf das genaueste und im grossen Zusammenhang der Geschichte der Oper. Wir lernen ihn als kühnen Chromatiker kennen, erschauen den Bau seiner Ouverture, seine Sprachbehandlung, seine Tonmalerei, seine feine Instrumentation und geradezu beispiellose musikalische Dynamik (so sinkt die tremolierende Streichmusik einmal innerhalb eines halben Taktes vom einfachen p bis zum vierfachen!), seine Stimmführung und gesangstechnische Eigenart. Immer aber erscheint er als ernster, feingebildeter und hochbegabter Komponist. Dass sich der Ver-

fasser auf eine einzige Oper beschränkt, gereicht dem Buch zum Vorteil: denn so kann zur theoretischen Behauptung immer gleich der praktische Beweis gegeben werden. Die Schrift ist somit höchst instruktiv und von fast anschaulicher Wirkung. Auch beschränkt sich Neisser keineswegs auf Musik und Libretto. Auch über Dekorationen, Maschinerieen, Kostüme u. s. w. bringt er treffliche Abhandlungen. Bekanntlich war die damalige Opernausstattung an fürstlichen oder freistädtischen Theatern (z. B. Hannover und Hamburg) äusserst luxuriös, kompliziert und technisch vollendet. Von vier Kunstbeilagen der Schrift stellen zwei derartige Dekorationen (Bühnenbilder) dar (die dritte den Zuschauerraum, die vierte das künstlerische Titelblatt der besprochenen Oper). Zum Schluss befindet sich noch eine Tabelle, auf der verzeichnet sind: die 18 bekannten Opern Steffanis, ihr Librettist (Terzago, Orlandi, Mauro etc.), der deutsche Übersetzer, der Ort der Uraufführung (München, Hannover, Braunschweig, Hamburg, Düsseldorf), das Entstehungsjahr, die gegenwärtigen Text- und Musikfundorte und bibliographische Bemerkungen. Der sehr vielsprachige Autor hat keine Mühe gescheut, um sein Thema möglichst gründlich zu erschöpfen. In- und ausländische Bibliotheken hat er benutzt und alle einschlägige Literatur mit grosser Sachkenntnis und Vollständigkeit herangezogen. Dass das Buch von Otto Lindner: „Die erste stehende deutsche Oper" (Berlin, 1885, bei Schlesinger), in dem die Geschichte der Hamburger Oper behandelt wird (besonders unter dem eben so begabten wie leichtfertigen Reinhard Keiser, der vielfach mit Steffani in Wettstreit trat), nicht erwähnt ist, rührt wohl daher, dass Neisser alle Quellen Lindners gleichfalls benutzt hat; tatsächlich steht bei Lindner nichts über Steffani, was bei Neisser fehlte. Wem an einem ernsten Studium der Geschichte der Oper gelegen ist, dem sei diese Schrift angelegentlich empfohlen, die allerdings ziemlich viel Vorkenntnisse und Bildung voraussetzt. Curt Mey.

MUSIKALIEN

368. **Heinrich XXIV. Prinz Reuss j. L.**: op. 15 Quintett (C-dur) für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Verlag: D. Rahter, Hamburg.

369. **Otto Malling**: op. 40 Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

370. **Josef Labor**: op. 11 Quintett in D-dur für Clarinette, Violine, Viola, Violoncell und Pianoforte. Ebenda.

371. **Hermann Wolf-Ferrari**: op. 5 Trio No. 1 in D-dur für Klavier, Violine und Violoncell. Verlag: Leuckart, Leipzig. — op. 6 Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell; op. 7 Trio Fis-dur für Pianoforte, Violine und Violoncell; op. 10 Sonate a-moll für Klavier und Violine. Verlag: D. Rahter, Hamburg.

372. **Th. Otterström**: Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.

373. **Max Reger**: op. 64 Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

374. **Ernst von Dohnanyi**: op. 1 Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

375. **R. Glière**: op. 1 Sextuor pour deux Violons, deux Altos und deux Violoncelles; op. 2 Quatuor pour deux Violons, Alto und Violoncelle. Verlag: M. P. Belaieff, Leipzig.

376. **Hans Koessler**: Sextett in f-moll für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Celli. Verlag: Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.

Digitized by Google

377. **Max Lewandowsky**: Trio (c-moll) für Pianoforte, Violine und Violoncell. Ebenda.

378. **Sammlung auserlesener und seltener Werke** (aus dem 18. Jahrhundert) für Viola und Klavier herausgegeben von Clemens Meyer. Zwei Bände. Verlag: J. Rieter-Biedermann, Leipzig.

379. **Robert Fuchs**: op. 68 Sonate (No. 3 d-moll) für Violine und Pianoforte. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

380. **Hermann Grädener**: op. 35 Sonate c-moll für Klavier und Violine. Verlag: L. Doblinger, Wien.

381. **Hausmusik** für Harmonium, Klavier, Streichquintett und Flöte. Auber, Ouvertüre zu Maurer und Schlosser; Chopin, Trauermarsch, Kretschmer, op. 41 Fabrice-Marsch. Ebenda.

382. **Johan Amberg**: Cinq Duettini pour deux Violons et Piano. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

383. **Victor von Herzfeld**: Ungarische Weisen für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Verlag: Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.

384. **Hans Koessler**: Ungarische Tanzweisen. Originalkompositionen für Violine und Klavier. Ebenda.

385. **Friedrich Seitz**: op. 24 Deux Mazourkas pour Violon avec acc. de Piano; op. 25 Konzert (a-moll) in einem Satz zum Studium und Konzertgebrauch für Violine mit Begleitung des Pianoforte oder des Orchesters; op. 26 Deux pièces fac. pour Violon avec acc. de Piano; op. 27 Zwei Charakterstücke für Violine mit Begleitung des Pianoforte; op. 28 An der Wiege für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Verlag: Albert Rathke, Magdeburg.

386. **Hans Hochapfel**: op. 25 Slavische Rhapsodie für Violine und Klavier. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

387. **Erwin Banck**: op. 8 Drei Vortragsstücke für Violine und Pianoforte. Ebenda.

388 u. 389. **Emil Söchting**: op. 32 Kleine Trios für Violine, Violoncello und Klavier oder Harmonium. Eine Sammlung von Chorälen, Volksliedern, Opern-Arien und Originalstücken für die Jugend ganz leicht bearbeitet. Ebenda. — op. 21 und op. 26 Kindertrio No. 1 u. 2 für Klavier, Violine und Violoncello. Verlag: Karl Simon, Berlin.

390. **Richard Kursch**: op. 21 Zwei Stücke für Violine und Harmonium. Ebenda.

391. **P. Tschaikowsky**: op. 35 Konzert für Violine mit Begleitung des Pianoforte, neu revidiert von Friedr. Hermann. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

392. **I. M. Leclair**: op. 7 No. 2 Concerto pour Violon publ. avec acc. de Piano par Marcel Herwegh. Ebenda.

393. **Friedrich Niggli**: op. 6 Sonate für Klavier und Violoncell; op. 7 Sonate für Klavier und Violine. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

394. **Adolf Binder**: op. 1 Trio für Violine, Viola und Violoncell. Partitur u. Stimmen. Verlag: Karl Simon, Berlin.

395. **Christian Sinding**: op. 61. Vier Stücke für Violine und Pianoforte. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

396. **Beethoven**: Romanzen für Violine. Konzert für Violine. Neue Ausgabe für Violine und Pianoforte von Waldemar Meyer und Robert Schwalm. Verlag: Steingräber, Leipzig.

397. **J. S. Bach**: Konzert für zwei Violinen. Neue Ausgabe für zwei Violinen und Pianoforte von Waldemar Meyer und Robert Schwalm. Ebenda.

Digitized by Google

398 u. 399. **Hans Sitt**: op. 80. Vierundzwanzig Etuden für Violine in 24 verschiedenen Tonarten. Verlag: Otto Forberg, Leipzig. — Op. 75 Trois Morceaux pour Alto avec accompagnement de Piano. Verlag: Bosworth & Co., Leipzig.

400. **Albert Becker**: Werke für Violine und Pianoforte. Bd. 1 op. 34, 35 und 66. Bd. 2 op. 47, 70, 81, 86, 94 und 95. Volksausgabe. Verlag: Breitkopf und Härtel, Leipzig.

368. Enthält dieses Quintett auch nicht Eingebungen einer höheren Phantasie, so doch vornehme Musik einer die musikalischen Formen ausgezeichnet beherrschenden, feinsinnigen Künstlerseele. Recht durchsichtig ist der erste knappe Satz; Eigenart ist dem Scherzo, Gefühlswärme dem Adagio nicht abzusprechen. Im Finale interessiert besonders die Entwickelung des zweiten Themas.

369. Ein namentlich für Dilettanten empfehlenswertes Werk, sehr dankbar und leicht zu spielen. Der erste Satz mit seiner Fülle von einschmeichelnden, vielleicht etwas weichlichen Melodieen und reizvollen Klangeffekten ist wohl am besten geraten. Das kecke Scherzo bietet mit seinen beiden Trios viel Abwechselung. In der „Serenade" gefällt mir das zweite kräftige Thema weit besser, als das zarte erste. Das Finale mutet etwas orchestral an; seine beiden Themen sind nicht gerade bedeutend, doch immer noch so gehalten, dass dieser Schlusssatz nicht allzu sehr gegen die übrigen Sätze abfällt.

370. Ein recht schwaches Werk, meist langweilig und jeder Eigenart entbehrend, in einem m. E. durchaus veralteten Stile.

371. Von den beiden Trios gebe ich unbedingt dem zweiten den Vorzug, das in der ziemlich unbequemen Tonart Fis-dur steht. Es macht in allen drei Sätzen den Eindruck der Selbständigkeit und enthält schöne, ernste Gedanken. Das ganze Finale ist ein sehr geschickt und interessant gearbeiteter Kanon. Gut vorgetragen dürfte dieses Trio im Konzertsaal Eindruck machen. Das erste Trio enthält zwar manches Geistreiche, aber in der Melodiebildung sehr viel Triviales und selten einen Gedanken, der nicht schon von einem andern Komponisten besser ausgesprochen worden ist. Es ist übrigens flüssig geschrieben, oft freilich gesucht in der Harmonik und Rhythmik. Im Trio des Scherzo gehen Violine und Violoncell völlig in Quinten neben einander. Nicht ohne Glück schlägt der Komponist gelegentlich volkstümliche Themen an. Wie er aber sein zweisätziges zehntes Werk eine Sonate nennen konnte, ist mir unbegreiflich; Phantasie oder Improvisation wäre dafür der richtige Name gewesen: es sind lose aneinander gereihte Gedanken von ungleichem Wert; oft wird man gepackt, oft schüttelt man bedenklich den Kopf und zwar nicht bloss über die Meistersinger- und Tristan-Reminiscenzen. Alles in allem aber zeugt dieses Werk doch von einem bedeutenden Talent, dem nur Abgeklärtheit und auch etwas Selbstkritik zu wünschen wäre. Am höchsten stelle ich das Quintett; wenn auch darin viel Phrasen- und Opernhaftes vorkommt, sowie auch Absonderliches in Harmonie und Rhythmik, so überwiegen doch die schönen Gedanken. Ein tiefer Ernst herrscht im ersten Satz. Die Canzone ist gefällig, aber nicht tief. Sehr wirkungsvoll ist das feurige Capriccio, dessen Mittelsatz durch seinen Gegensatz sehr wirkt. Am wertvollsten erscheint mir das grosszügige Finale. Das Quintett sei auch zur öffentlichen Vorführung bestens empfohlen.

372. Kein Kammermusikwerk, eher ein Klavierkonzert oder ein Orchesterwerk. Der Komponist ist unstreitig begabt, doch vermag er zwischen rohem Effekt in Harmonie und Melodie und echter Musik noch nicht zu unterscheiden; so steht neben manchem schönen Gedanken viel Spektakel und Triviales. Auch ist das Werk viel zu weitschweifig, der Klavierpart zu überladen. Der erste sehr breit ausgeführte Satz setzt kräftig ein, das folgende Gesangsthema ist nicht uninteressant; eine längere Fuge im Durchführungsteil scheint mir aber fast an den Haaren herbeigezogen. Der langsame Satz ist mit einem

Scherzo vereinigt; beide sind nicht übel, aber die Begleitungsfigur am Schluss des Lento wirkt ermüdend. Darauf folgt noch ein längeres zweites Scherzo mit zwei Trios; von diesen ist das zweite, ein Kanon zwischen erster Violine und Bratsche, besonders gelungen; leider wirken die vielen Wiederholungen einzelner Figuren lähmend. Ein sinniges Intermezzo der Streichinstrumente leitet zum Finale über, das geradezu orchestral wirkt. Sein erstes kraftvolles Thema erinnert stark an den bekannten finnländischen Reitermarsch und auch an das zweite Thema im ersten Satz des Joachimschen ungarischen Konzerts.

373. Auch diesem Quintett vermag ich ebenso wenig Geschmack abzugewinnen, wie den andern von mir im siebenten Hefte des zweiten Jahrganges der „Musik" besprochenen Kompositionen Regers, da er jedem melodischen Gedanken geflissentlich aus dem Wege geht und nur mit dem Verstand, nicht mit dem Herzen komponiert. Auch dieses Quintett, dessen erster Satz fast ebenso lang ist wie die drei folgenden zusammen, ist für alle Stimmen äusserst schwierig. Einzig allein in dem kurzen Andante, das den Abschluss des Finales bildet, vermochte ich etwas mehr als reine Verstandesmusik zu entdecken, auch im ersten Satz fand ich einzelnes Interessante. Ich wünschte, Reger möchte immer so komponieren, wie in jenem von der „Musik" als Beigabe gebotenen „Nachtstück", das verständlich und mir durchaus sympathisch ist.

374. Grosse geistige Reife spricht aus diesem op. 1, das klar und auch klangschön gesetzt ist. Im ersten Satz ist das ziemlich unbedeutende Thema vortrefflich verarbeitet; viel eindrucksvoller ist das zweite Thema, das zuerst von den Streichern gebracht wird und in der zweiten Fassung bei der Wiederholung mir glücklicher gesetzt erscheint. Das Trio des sehr frischen Scherzo zeigt Schumannschen Stil. Noch mehr ist dessen Einfluss im Adagio bemerkbar, das einen wahrhaft schönen Mittelteil hat. Durchaus originell und frisch ist das Finale; im ersten Thema wechselt der 5/4 Takt fast ständig mit dem 6/4, während das zweite Thema im 3/2 steht. Ein kleines Fugato in der Durchführung ist von reizvoller Wirkung; gegen den Schluss wird das erste Thema des ersten Satzes noch einmal herangezogen. Schon um dieses Finales willen sei dieses Werk auch für Konzerte empfohlen.

375. Nach diesen beiden ersten Werken ein sehr viel versprechender Komponist. Im Sextett ist vor allem der erste Satz überaus gelungen; gleich das Eingangsthema ist glücklich erfunden, sehr hübsch ist auch das zweite Hauptthema; dieser erste Satz ist übrigens slavischen Charakters und enthält auch viel rhythmisch Interessantes. Voller Feinheit ist das unter Mendelssohns Einfluss entworfene Scherzo. Das Andante bringt eine prächtige Melodie, die vielleicht nur zu oft wiederkehrt; einen wirksamen Gegensatz bildet der Mittelteil. Die Themen des sehr schwungvollen, stellenweise opernhaften Finales zeichnen sich nicht gerade durch noble Erfindung aus, werden sich aber, mit Wärme und Leidenschaft vorgetragen, als wirksam erweisen. Eine ähnliche opernhafte Stelle begegnet auch im ersten Satz des Quartetts, dass sich durch Fülle reizvoller Melodik auszeichnet und wohl noch gelungener als das Sextett ist; der Bratsche sind darin gesangreiche Solostellen zugeteilt. Harmonisch absonderlich ist im 1. Satz die Stelle bei No. 3 bezw. 13. Scherzo und Finale sind unbedingt slavischer Herkunft, ersteres in seinem Zwischensatz nicht ohne rhythmische Schwierigkeit. Interessante Variationen über ein schwermütiges Thema bilden den dritten Satz. Dieses Quartett verdient weite Verbreitung zu finden.

376. Eine ausgezeichnete musikalische Arbeit und vielfach durchaus originell, dabei klangschön und spielbar; die Themen meist plastisch. Sehr hübsch ist gleich die allmähliche Überleitung ins Hauptthema des ersten Satzes, der ein besonders schönes Seitenthema aufweist und packend zum Abschluss geführt wird. Dem Scherzo mit

seinem melodiösen Trio merkt man an, dass der Komponist in Ungarn eine neue Heimat gefunden hat. Das warmempfundene Adagio lässt Schumanns Einfluss erkennen. Das Finale steht den übrigen Sätzen nicht nach, zeigt besonders den tüchtigen Contrapunktiker und interessiert durch seine Themen. Das Werk dürfte eines Siegeszuges durch die Konzertsäle sicher sein.

377. Bei aller Anerkennung des technischen Könnens des Komponisten kann ich diesem Trio, in dem zahlreiche Anklänge an die Klassiker vorkommen, doch keinen Geschmack abgewinnen, da es einen veralteten Eindruck, etwa wie Reissigers Trios, macht. Von Banalitäten hält es sich ziemlich frei; am gelungensten ist noch das Scherzo.

378. Bei dem noch immer grossen Mangel an besseren Original-Sonaten für Bratsche dürfte diese Sammlung willkommen sein. Ihren Hauptinhalt bilden bisher ungedruckte Sonaten für Viola d'amour, bezw. da Gamba von Xaver Hammer († 1813), die von kundiger Hand übertragen sind und zum Teil einen gewiegten Spieler verlangen. Die ersten und die langsamen Sätze muten uns zopfig an, sehr gelungen sind die Menuette, originell und von volkstümlicher Derbheit die tanzartigen Rondosätze. Willkommen wird auch die Neuausgabe des Bratschenkonzerts von Carlo Stamitz sein, dem Jean Paul in seinem „Hesperus" ein Denkmal gesetzt hat († 1801). Die beigefügten Kadenzen des Herausgebers sind stilgemäss.

379. Der bedeutendste Satz dieser an geistreichen und feinen Einzelheiten reichen, Joachim gewidmeten Sonate ist der erste, der drei Themen sehr geschickt verarbeitet, aber wohl nicht gleich Eindruck macht. Ein ziemlich unbedeutendes Thema wird dann geschickt variiert; vor allem interessieren die letzten Variationen von dem Mollteil ab. Der Schlusssatz ist volkstümlich gehalten, in seinen Modulationen öfters ziemlich gesucht. Die Klavierstimme ist mitunter unbequem gesetzt; nicht ohne Schwierigkeiten ist auch der Violinpart.

380. Ein durchaus vornehmes und gediegenes Werk des in Brahmsschen Bahnen wandelnden Komponisten, der sich auf die Feinheiten des Contrapunkts vortrefflich versteht. Die beiden Ecksätze mit ihren plastischen Themen dürften mehr gefallen als der langsame Mittelsatz, der für seinen geistigen Inhalt wohl zu lang geraten ist. Auch in Bezug auf Rhythmik und Harmonik findet sich manches Interessante. Das Gesangsthema des ersten Satzes zeichnet sich durch grosse Innigkeit aus.

381. Ich habe grosse Bedenken, ob sich derartige Arrangements als Hausmusik einbürgern werden; namentlich dürfte ein Contrabass im Hause schwer zu beschaffen sein. M. E. müssten die Werke so arrangiert werden, dass der Contrabass entbehrlich wäre. Auch Harmonium und Klavier zusammen erscheint mir unnötig. Arrangements von Orchesterwerken für Klavier zu vier Händen, Violine und Cello erscheinen mir immer noch am zweckmässigsten.

382. Reizende kleine, sogar meist eigenartige Stückchen ohne Schwierigkeiten. Der Titel ist irreführend, da es sich doch um drei Spieler handelt.

383. u. 384. Den Koesslerschen Weisen, die als ebenbürtiges Pendant zu Brahms-Joachims Ungarischen Tänzen anzusehen sind, gebe ich den Vorzug vor den Herzfeldschen. Beide sind dankbar und nicht schwer.

385. Sehr verwertbar für den Jugendunterricht, da nicht bloss technisch von Nutzen und dankbar, sondern auch geschmackvoll.

386. Setzt ganz hübsch ein, verflacht aber dann bald. Leicht.

387. Ansprechend, besonders No. 1 Lied und No. 2 Serenade. Die Mazurka (No. 3) erfordert schon geübtere Spieler und ist auch als Übungsstück für Doppelgriffe und Arpeggien zu gebrauchen.

388. u. 389. Als erste Übungen im Ensemblespiel sehr empfehlenswert.

Digitized by Google

390. Die einschmeichelnde „Berceuse" ist geeigneter zum Vortrag als der „Psalm", dessen Mittelsatz zu gesucht in der Harmonik ist.

391. Ausgezeichneter Druck und prächtiges Papier sind die Vorzüge des Nachdruckes dieses jetzt ungemein beliebten Violinkonzerts. In Bezug auf die Fingersatzbezeichnung hätte der Herausgeber weniger haushälterisch verfahren sollen; die kleine Mühe eines sorgfältigen durchgehenden Fingersatzes würde diese Ausgabe für Studienzwecke brauchbarer gemacht haben.

392. Diese Neuausgabe ist mit Freuden zu begrüssen. Wie die Leclair'schen Sonaten ist auch dieses Konzert musikalisch wertvoll; ich glaube, es könnte sogar auch zum öffentlichen Vortrag gewählt werden. An Stelle Viottischer oder Kreutzerscher Konzerte sollte es auch für den Unterricht Verwertung finden.

393. Beiden Sonaten gemeinsam ist, dass der erste Satz manches Schöne enthält, die weiteren Sätze aber immer mehr verlieren. Der Komponist tastet noch herum, ist noch nicht über das, was er will, mit sich selbst im klaren; er bietet nur Ansätze, nicht Abgeschlossenes und Ausgereiftes. Hoffentlich gelingt es ihm, in späteren Werken nachhaltigeres Interesse zu erwecken.

394. Selbst für ein erstes Werk doch gar zu einfach-harmlos; der junge Komponist hat sicherlich etwas gelernt, aber grössere Gedanken, geschweige denn Originalität gehen ihm noch völlig ab, so dass keiner der vier Sätze zu interessieren vermag.

395. Mit diesen Stücken hat Sinding den Geigern wieder einmal ein sehr schönes Geschenk gemacht. No. 1 ist ein prächtiges Präludium, eine Art Perpetuum mobile, zum Vortrag wie geschaffen; No. 2 eine ergreifende Elegie; No. 3 eine dankbare Ballade; No. 4 eine prächtig-frische und sehr effektvolle Mazurka, die jeder Geiger seinem Repertoire bald einverleiben sollte.

396 u. 397. Trefflich ausgestattete, sorgfältig bezeichnete Neuausgaben dieser Meisterwerke. Dem Beethoven-Konzert sind ansprechende Kadenzen von Wald. Meyer hinzugefügt worden.

398. Auch diese Etuden, die als Vorbereitung für die Rodeschen dienen sollen, sind wieder ein Beweis dafür, dass Sitt einer der besten lebenden Violinpädagogen ist, der es auch versteht, seinen Studienwerken rein musikalischen Inhalt zu geben. Zweifelhaft aber ist mir doch, ob es nötig ist, dass die jugendlichen Schüler alle 24 Tonarten schon beherrschen sollen.

399. Die in erfreulichem Steigen begriffene Zahl von Freunden der Bratsche als Soloinstrument erhalten hier drei dankbare und auch musikalisch wertvolle Stücke.

400. Diese billige Ausgabe wird unzweifelhaft die Zahl der Freunde der Alb. Beckerschen Muse vermehren. Besondere Beachtung verdient das Konzertstück op. 66.

Dr. Wilh. Altmann.

Digitized by Google

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

RIVISTA MUSICALE ITALIANA 1903, No. 2. — Michel Brenets wertvolle Abhandlung „La jeunesse de Rameau" findet in diesem Heft ihren Abschluss. Der Anfang eines grossen Artikels von A. Solerti über „Precedenti del melodramma" gibt einen Überblick über die Musik in den verschiedenen dramatischen Gattungen im 16. Jahrhundert, bespricht sodann die sogenannten „canti carnascialeschi", ferner die neu entstandene dramatische Gattung der „favola pastorella" und die „Intermedii", die „veglie" und „balletti". Ausserdem enthält das Heft die Fortsetzungen der Aufsätze von Giulio Zambiasi („le figure di Lissajous nell' estetica dei suoni"), N. Vaschide und J. Lahy („Les coëfficients respiratoires et circulatoires de la musique"), L. Torchi („Ozeana"), H. Spencer („Lo sviluppo della musica") und N. Tabanelli („Giurisprudenza teatrale").

SAMMELBÄNDE DER INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT 1903, No. 3. — Der Band wird eingeleitet durch die theoretische Abhandlung „Dorian and Phrygian" von J. A. Hipkins. Über einen italienischen Lautenspieler handelt Oskar Chilesottis Artikel „Francesco di Milano"; beigegeben sind 10 Kompositionen Francescos. Sehr lesenswert ist die Arbeit über „Die venetianischen Opern-Symphonieen" von Alfred Heuss. Die Einleitung, „Geschichte und Wesen der venetianischen Opern-Symphonieen", stellt fest, dass das Hauptgewicht immer mehr auf die Eingangssymphonie gelegt wurde: „auch nur halbwegs mittelmässige Musik bietet keine dieser Symphonieen ... Man merkt bald, dass man es bei ihren Komponisten mit Persönlichkeiten zu tun hat". Sehr glücklich disponiert Heuss den Stoff; interessant ist sein Hinweis auf den feierlichen Charakter der Symphonieen. Von Monteverdi ausgehend, bespricht Heuss die Werke Cavallis und anderer hierher gehörigen Künstler: er zeigt, wie die Symphonie mit der venetianischen Oper entstand und verging. „Es war ihr versagt gewesen, Berühmtheit zu erlangen wie die beiden andern Symphoniearten, die französische Ouvertüre und die neapolitanische Symphonie, deren abgeschlossene Form ihnen dazu verhalf". Er zeigt aber auch, wie sich gerade in der Zeit ihres Niederganges ein Einfluss auf die Instrumentalmusik herausbildet, der bis in das 19. Jahrhundert hineinreicht. Beigegeben sind Symphonieen von Cavalli, Ziani, Franceschini, Pallavicini, Marini und Cazzati. — Albert Mayer-Reinach veröffentlicht das in der Markus-Bibliothek in Venedig befindliche Klavierkonzert „La battaglia del re di Prussia" von Carl Heinrich Graun (1740). — „Marie Fel" (1713 bis 1794), „la contratrice la plus fêtée des dilletantes parisiens", behandelt J. G. Prod'homme in einer biographischen Studie. — Von besonderem Wert sind Wilhelm Altmanns „Meyerbeer-Forschungen", die auf Grund glücklicher archivalischer Forschungen Neues zu Meyerbeers ersten Beziehungen zum Berliner Opernhaus und zu seiner Wirksamkeit als General-Musikdirektor in Berlin bringen. — „Alte Weihnachts- und Ostergesänge auf Lussin" bietet Robert Lach nach einer handschriftlichen Sammlung. „Die dorische Tonart als Grundskala der griechischen Notenschrift" behandelt ein Aufsatz H. Riemanns. Über „the latest collection of early English music" berichtet H. E. Wooldridge.

TAGESFRAGEN (Kissingen) 1903, No. 7. — Das Heft enthält interessante Beiträge zur Kenntnis von Kistlers Musikdrama „Baldurs Tod“ („Zur Neuausgabe meines Pflanzensegens“ von Cyrill Kistler) und von Felix Draesekes „Christus“; ausserdem mehrere lesenswerte kleinere Beiträge. Als Beigabe liegt dem Heft bei Kistlers „Lied der Deutschen in Österreich“, dem Kistler jetzt den Text des „Deutschland, Deutschland über alles!“ untergelegt hat und das auch ein Artikel („Deutschland über alles“) von Prof. Schachemeier behandelt.

FREISTATT (München) 1903, No. 27. — Enthält einen „Die Münchener Schule im Allgemeinen Deutschen Musik-Verein“ betitelten Epilog zur 39. Tonkünstler-Versammlung von Arthur Seidl.

— No. 28. — Beherzigenswerte und berechtigte Worte sind es, die Felix Adler hier in seinem Artikel „Opernregie“ ausspricht. Er beklagt sehr das tiefe Darniederliegen dieses Kunstzweiges; ausser Ernst v. Possart, Cosima Wagner, G. Mahler und Felix Mottl gibt es keinen guten und produktiv tätigen Opernregisseur. Ein Regisseur kopiert sklavisch den andern; die ungeheuren durch Wagner erzielten Errungenschaften für die Aufführung des Musikdramas sind höchst wenig verwertet worden. Zuletzt sagt Adler mit wenigen Worten, wie er sich einen idealen Opernregisseur denkt: „Am liebsten sehe ich ihn am Dirigentenpult wirken. Hier laufen die dramatischen Fäden des Werkes zusammen, hier ist das Herz der Oper. Der Kapellmeister, der zugleich Bühnenfachmann ist, ist der ideale Opernregisseur.“

DIE ZEIT (Wien, Wochenschrift) 1903, No. 459. — Hübsche, knapp zusammenfassende Aufklärungen über den gegenwärtigen Stand des Musiklebens in Italien enthält ein mit L'Italico unterzeichneter Artikel über „Musik in Italien“. Der Verfasser beklagt es, dass Italien keine staatlichen Theater hat; daher werden Spielzeit und Schluss der Theater, selbst der Scala, ganz willkürlich bestimmt. Eben aus diesem Grunde aber hat sich im Publikum eine tiefe Passion für andere musikalische Ausdrucksformen ausser der Oper entwickelt; man pflegt emsig die Kirchenmusik, auch ausserhalb der Kirche; Beweis dafür sind die in der zum „Perosi-Saal“ umgewandelten Mailänder Kirche Santa Maria della pace abgehaltenen geistlichen Konzerte. Infolge dessen besitzt Italien gegenwärtig zahlreiche leistungsfähige Orchesterkünstler. Auch an guten Kapellmeistern und Dirigenten ist kein Mangel; ebenso hat man eine Reihe junger Komponisten, „die, ob man will oder nicht, noch immer die musikalische Welt erobern, mögen sie auch nicht so gross sein, wie sie sich dünken.“

WARTBURGSTIMMEN 1903, No. 4. — Arnold Schering betrachtet in seiner Studie „Johann Sebastian Bach, ein Prophet deutscher Musik“ Bach als „Inkarnation deutschen Nationalgeistes“: die germanische Kunst der Polyphonie feiert in seinen Schöpfungen einen Triumph; in seinem Sinn für die symbolische Bedeutung jedes Textwortes liegt deutsche Romantik und deutscher Protestantismus. Dass sich die ganze Welt verehrungsvoll vor Bach beugt, ist ein Triumph der deutschen Kunst. — Sehr bemerkenswert sind Erich Kloss' Ausführungen über „Das R. Wagner-Museum in Eisenach“, aus denen hervorgeht, wie ängstlich sich Joseph Kürschner davor hütete, irgend etwas von dem aufgespeicherten Material der Forschung zugänglich zu machen. Allen Besuchern ohne Ausnahme war das längere Stehenbleiben vor einer Gruppe verboten — es könnte vielleicht gar einer etwas abschreiben wollen. Na, hoffentlich verfährt man jetzt gnädiger! Kurt Meys Aufsatz „Das Berliner R. Wagner-Denkmal“ protestiert dagegen, dass das

Berliner Monument das deutsche Nationaldenkmal R. Wagners sei: „Das Nationaldenkmal Richard Wagners setze man nach Eisenach! Hier steht die herrliche Wartburg, die deutscheste Warte, die Wagner so liebte, wo er in ernsten wie in heiteren Tagen weilte, und deren erste Glanzzeit er in seinem ‚Tannhäuser' zu neuem Leben erschuf. Hier ist der Boden geweiht als deutsche Stätte durch die Minnesinger Walter von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach. Hier wurde Martin Luther beschützt und aus schwerer Gefahr errettet. Hier wurde Sebastian Bach geboren, der eigentliche Vater der deutschen Musik. Hier, in den heiligen deutschen Wald, stelle man auch das deutsche Nationaldenkmal Richard Wagners hin."

ÖSTERR.-UNGAR. REVUE 1903, No. 3. — Heinrich Rietschs Artikel „Zum Gedächtnis Hugo Wolfs" gibt eine objektiv gehaltene Darstellung von Wolfs Lebens- und Entwickelungsgang und bespricht namentlich sehr schön Bruckners und Wolfs Verhältnis zu Wagners Errungenschaften. Sein Endurteil fasst Rietsch in die Worte zusammen: „Hugo Wolf hat, ganz abgesehen von seiner besonderen Bedeutung für das Lied, durch die Selbständigkeit und Vielseitigkeit seiner Ausdrucksweise und der dazu verwendeten harmonischen und rhythmischen Mittel, sowie durch die Kraft seines schöpferischen Vermögens ein Anrecht darauf, als wahrer Mehrer des Reichs der Tonkunst in deren Geschichte fortan zu glänzen."

NEUE METAPHYSISCHE RUNDSCHAU 1903, No. 2. — „Beethoven," ein P. Z. unterzeichneter Aufsatz, geht aus von Klingers Statue und verbreitet sich voll Begeisterung über Beethovens innerstes, unfassbares Wesen. „Nur durch das Okkulte können wir Beethoven zu begreifen versuchen," heisst es da, „indem wir selbst in die Tiefen des Geistes hinabsteigen, aus denen das schöpferische Wort erschallt." Geistige Harmonieen und Disharmonieen müssen wir erkennen; Begriffe und Empfindungen sinken als Erkenntnisse von oben herab zu uns Menschen hernieder. „Wenn wir es doch alle versuchen wollten, in jene Offenbarungen einzudringen, wenn wir Beethoven zu unserem täglichen Gebet machen wollten, es gäbe bald nur noch gute Menschen auf der Welt." — Ein sehr tief angelegter Aufsatz von Arthur Farwell über „Das Wesen der Musik" enthält eine Fülle schöner, merkenswerter Gedanken. „In einer musikalischen Komposition geben Rhythmus, Harmonie und Melodie dem Werke Rückgrat, Körper und äussere Schönheit — drei fundamentale wünschenswerte Elemente bei Personen . . ." In seinen ersten kulturellen Stadien mag Inhalt eine blosse Bezeichnung sein, ein Arrangement von Noten und Notenlinien, das dem Ohr dasselbe Vergnügen gewährt, wie eine zarte Spitze, ein schöner Teppich oder die Symmetrie der Staubgefässe einer Blume dem Auge. So ist vieles von Haydn und Mozart . . . Musik war nicht länger mehr Spitzen und Blumen; sie war Freude, Schmerz, Entsetzen, Frohlocken, Leidenschaft — es war Beethoven und Wagner . . . Man hat die Essenz dieser Kunst, die Schilderung wiedererzeugender menschlicher Zustände in der modernen Jagd nach Sensation fast aus den Augen verloren. Und dennoch können wir „Hurra den Modernen" rufen, denn diese ruhelose Gärung wird einen Wein seltener Lese hervorbringen." — Eva A. Vescelius redet recht eindringlich über „Krankenheilung durch Musik"; sie behauptet zwar nicht, dass die Musik ein „Universalheilmittel" sei, aber sie ist ein Mittel, das einen hervorragenden Platz in der Heilkunde einnehmen sollte. „In der grossen metaphysischen Bewegung wird Musik der Menschheit noch die wertvollsten Dienste leisten. Denn alles Leben ist Schwingung, und Harmonie ist das Grundprinzip des Seins."

Digitized by Google

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT 1903, No. 21—27. — „Inwieweit wurden Richard Wagners Reformideen ausgeführt?" Diese zum Thema eines Aufsatzes gemachte Frage beantwortet A. Eccarius-Sieber recht trüb: Unzeitgemässes und Unvollkommenes wird uns heute auf der Opernbühne, die ganz in Ausländerei befangen ist, geboten. Gegen den Verfasser wendet sich der Gegenartikel „Falsche Reformvorschläge" von Eugen Schmitz. Theodor Reichmann gilt ein sehr warmherziger Nekrolog von Theodor Helm. Ein „Stimmungsbild" nennt Otto Taubmann seine bitter-süsse Plauderei „Modernes Konzertwesen", die gar viel des Wahren enthält.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 1903, No. 21—27. — Sehr bemerkenswert sind Hermann Schönfelds „Mitteilungen über die Bearbeitung des Händelschen Messias durch J. A. Hiller". Nach Schönfeld „ist es als ein Glück zu betrachten, dass die Arbeit Hillers keine Verbreitung gefunden hat". Albert Tottmann handelt über „Kompositionen des Prinzen Heinrich XXIV. Reuss j. L.". Hübsch und lesenswert sind Eva Siegfrieds Erläuterungen „Robert Schumanns Liederzyklus Frauen-Liebe und Leben". Ausser grösseren Berichten enthalten die Nummern noch Adalbert Oszetzkys Artikel „Das fünfzigjährige Jubiläumsfest der Budapester Philharmoniker" und eine Studie über Lina Ramann von Karl Pottgiesser.

DER TÜRMER 1903, No. 9. — Karl Storcks Artikel „Michael Glinka und die russische Musik" gibt einen interessanten Überblick über die Entwickelung der russischen Tonkunst. Nach endlosem Überwiegen fremder, namentlich deutscher und italienischer Einflüsse ist es erst spät gelungen, wirklich nationalen russischen Inhalt der russischen Musik zu Grunde zu legen. Storck nimmt auch in der Studie „Bayreuth und Parsifal" Stellung zu der aktuellen Parsifal-Frage. Seine Ansicht prägt sich aus in den Worten: „Der Geist des Begründers belebt, der Buchstabe — und sei es der einer noch so ernst aufgefassten Überlieferung — aber tötet!"

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK 1903, No. 7. — In einem fortgesetzten Aufsatz behandelt Otto Klauwell „Das Verhältnis des Komponisten zum Dichter". — „Felix Draeseke", eine Charakteristik von Gerhard Schjelderup, hebt Draesekes vielseitige Begabung und Betätigung hervor und bedauert es mit Recht, dass Draesekes Lieder, Instrumentalkompositionen sowie seine fünf Opern so ganz unbekannt bleiben. „Ein solcher Künstler sollte von seinem Volk und der ganzen gebildeten Welt tief verehrt und innig geliebt werden. Hoffen wir, dass auch diesem Meister endlich einmal eine volle Anerkennung zuteil wird!"

DIE ZEIT (Wien, Tagblatt) 1903, No. 287. — Anmutig und fesselnd erzählt eine Wiener Dame, H. v. S., in einem längeren Feuilleton ihre Erinnerungen „Von Hugo Wolf". Wie lächerlich und zugleich rührend sind die hier mitgeteilten kleinen Charakterzüge des kindlichen und explosiven Künstlers, dessen naive Ungeziertheit im gesellschaftlichen Verkehr ihres gleichen vergeblich sucht. Interessant ist, was über Wolfs Gesprächsthemen gesagt wird: er schwärmte am liebsten von E. T. A. Hoffmann, Mörike, Eichendorff und Bruckner; dabei war er mitunter gern ein Gegner Goethes. Gern spielte er Laien Wagner und „Carmen" vor; einem Knaben, der ihn bat, ihm Wagner vorzuspielen, spielte er fast die ganze „Carmen", ohne zu wissen, wie er eigentlich hineingekommen sei. Er phantasierte mit Vorliebe über Themen aus dem Lohengrin und dem Holländer; eines Tages, als er über das Spinnerlied aus dem fliegenden Holländer phantasierte, traten ihm die Tränen in die Augen und er rief aus: „Wie muss Wagner zu Mute gewesen sein, als er diese Melodie gefunden hatte! Wie ist so was beglückend!"

Digitized by Google

UMSCHAU

NEUE OPERN

Filippo Guglielmi: „Die Eumeniden", eine neue Oper, deren Text von Salvatori herrührt, ist vom Intendanten Prasch für das Theater des Westens in Berlin zur Uraufführung erworben worden. (Im vorigen Heft war fälschlich Salvatori als Komponist der Oper angeführt.)

Georg Keller: „Prinzess Wäscherin", eine Volksoper von Millowitsch, wurde in Köln in einer Privatvorstellung mit Beifall aufgenommen. Die leitende Idee hat der Kölner Autor dem „Verwunschenen Prinzen" entnommen.

Pierre Lumière: „Die Kappe des Confucius", eine „phantastische Oper", soll gelegentlich der Weltausstellung in St. Louis in Scene gehen, zuvor aber schon an deutschen Bühnen zur Aufführung gelangen. Das Werk, dessen Libretto von Edon stammt, spielt im Jahre 3000 nach Christo.

Pasquale La Rottella: „Miserables". Arturo Collauti hat einen Operntext nach Victor Hugo verfasst, an dessen Vertonung der Komponist arbeitet.

Camille Saint-Saëns: „Helena und Paris." Der französische Meister schreibt selbst den Text zu dieser Oper, die im nächsten Jahre in Montecarlo zur Aufführung gelangen soll.

Heinrich Zöllner: „Der Schützenkönig" ist der Titel einer Spieloper in 3 Akten, deren Text Julius Kulenkampf geliefert hat. Das Werk erscheint im Verlag von C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Berlin: Das Theater des Westens unter Direktion von Intendant Prasch hat an Novitäten für die nächste Spielzeit folgende Opern in das Repertoire aufgenommen: Smetana: „Dalibor"; Guglielmi: „Die Eumeniden"; Jarno: „Der zerbrochene Krug"; O. Strauss: „Colombine"; Costa: „Pierrot". Neu einstudiert werden „Die Afrikanerin" und „Templer und Jüdin".

Essen: R. von Procházkas einaktiges Tonmärchen „Das Glück" kommt zu Beginn der nächsten Saison am hiesigen Stadttheater heraus.

Leipzig: In der Zeit vom 4. bis 22. Oktober findet im Stadt-Theater unter Leitung von Ernst von Schuch und Arthur Nikisch eine Aufführung sämtlicher Bühnenwerke Wagners statt.

KONZERTE

Berlin: Die Triogenossenschaft Schnabel, Wittenberg, Hekking veranstaltet auch in diesem Winter populäre Kammermusikabende, und zwar werden sie im Beethovensaal abgehalten werden. Die Zahl der Abende ist auf 6 beschränkt, für die ein Abonnement eröffnet werden wird.

Dortmund: Der Musikverein wird im nächsten Winter fünf grosse Vereinskonzerte veranstalten, das erste (8. Nov.) bringt Hector Berlioz' „Fausts Verdammung" mit Stephanie Becker, Alfred v. Fossart und Prof. Johannes Messchaert als Solisten; das zweite (13. Dez.) die 7. Symphonie von Beethoven, „Den Totentanz" (Goethe) für vierstimmigen gemischten Chor und

Digitized by Google

grosses Orchester von Wilh. Berger, „Gruss an die heilige Nacht", Weihnachtshymne für Alt-Solo, Chor, Orchester und Orgel von Max Bruch, Konzert für Violoncell von E. d'Albert und Solostücke für Violoncell und Liedervorträge; als Solisten werden wirken: Luise Hövelmann und Prof. Hugo Becker (Violoncell); das dritte (17. Jan.), unter Mitwirkung des Böhmischen Streichquartetts, wird Chorgesänge bringen; im vierten (27. März) wird die „Matthäus-Passion" gegeben; die Solistenpartieen haben übernommen: Marie Rost, Luise Geller-Wolter, Georg A. Walter und A. Sistermans; für das fünfte (24. April) sind vorgesehen: „Die sieben Worte des Erlösers", für Chor, Soli und Orchester von Gustav Doret (erste Aufführung in Deutschland) eine Symphonie von Brahms und Solovorträge; den Gesangspart hat Sophie Hiller übernommen als Solist wirkt ferner Frederic Lamond mit.

Heidelberg: Das Programm für das vom 24.—26. Oktober stattfindende Musikfest zur Einweihung der neuen Stadthalle umfasst folgende Werke: J. S. Bach: Goldberg-Variationen (für 2 Klaviere), Orgelwerk; Beethoven: Violinkonzert, Streichquartett, op. 127; Anton Bruckner: 9 Symphonie; Haydn: Die „Schöpfung"; Liszt: eine Symphonie zu Dante's „Divina commedia"; Mozart: Streichquartett in C; Max Schillings: „Das Hexenlied" (Wildenbruch) Melodram; Richard Strauss: „Taillefer", Ballade für Chor, grosses Orchester und Solostimmen (erste Aufführung), „Tod und Verklärung", symphonische Dichtung, Lieder und Gesänge mit Orchester; Richard Wagner: Vorspiel zu „Parsifal"; Philipp Wolfrum: Festmusik zum Universitätsjubiläum 1903. Dirigenten sind: Richard Strauss und Prof. Max Schillings als Dirigenten ihrer Werke; ferner Prof. Dr. Philipp Wolfrum. Als Solisten wirken mit: Frau Rückbeil-Hiller, Frau Strauss-de Ahna (Gesang), J. Buths (Klavier), Prof. H. Petri (Violine); die Kammermusikvereinigung der Herren Petri, Erdmann, Warwas, Spitzner, Wille; Konzertsänger Pinks; Ernst v. Possart (Deklamation); F. Stein (Orgel), Musikdirektor Carl Weidt und Prof. Dr. Wolfrum (Klavier, Orgel). Die Chöre werden vom Allgemeinen Heidelberger Volkschor und vom Heidelberger Bach-Verein gesungen. Das Orchester wird vom Heidelberger städtischen Orchester, verstärkt und ergänzt durch die Karlsruher Hofkapelle und andere Künstler, gebildet. — Die regelmässigen Kammermusik-Abonnementskonzerte unter Leitung des Musikdirektors Otto Seelig werden im nächsten Winter unter dreimaliger Mitwirkung des Frankfurter Hugo Heermann-Quartetts stattfinden und zwar in Form von Komponisten-Abenden (ein Schubert-, Mozart- und Beethovenabend). Ein viertes Konzert mit dem Brüsseler Streichquartett wird Werke von Brahms, Glazounoff u. s. w. bringen. Die Veranstaltungen finden in dem Kammermusiksaal der neuen Stadthalle statt.

Mainz: Die „Liedertafel" hat mit Hofkapellmeister Weingartner ein Engagement für 4 Konzerte abgeschlossen, die am 24., 25, 27. und 28. April stattfinden. Vorgesehen ist I. (Berlioz-Abend.) 1. Ouverture zu „König Lear"; 2. Drei Orchesternummern aus „Romeo und Julie"; 3. Symphonie fantastique. II. 1. Ouverture zu „Manfred" und 2. B-dur-Symphonie von Schumann; 3. Ouverture, Notturno und Scherzo aus „Ein Sommernachtstraum" von Mendelssohn; 4. Symphonie D-dur von Brahms. III. (Schubert-Weber-Abend.) 1. Symphonie h-moll (unvollendet) von Schubert; 2. Ouverturen zu „Der Freischütz", „Euryanthe" und „Oberon" von Weber; 3. Symphonie C-dur von Schubert. IV. (Beethoven-Abend.) 1. Ouverture und Zwischen-

Digitized by Google

aktsmusik zum Ballet „Die Geschöpfe des Prometheus"; 2. Achte Symphonie F-dur; 3. Ouverture zu „Coriolan"; 4. Dritte Symphonie (Eroica) Es-dur.

TAGESCHRONIK

Die im April dieses Jahres begründete „Genossenschaft deutscher Tonsetzer", in deren Vorstand sich Richard Strauss und Humperdinck befinden, hat eine „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht" ins Leben gerufen. Dieses Institut sucht 1. musikalische Aufführungsrechte für die Berechtigten zu verwerten und unberechtigte Aufführungen zu verfolgen, und 2. den Veranstaltern musikalischer Aufführungen die durch das Urhebererchtsgesetz vorgeschriebene Aufführungsgenehmigung zu vermitteln. Auf die unterstützende Tätigkeit der Anstalt haben Anspruch: Tonsetzer und Erben verstorbener Tonsetzer; Inhaber des Aufführungsrechtes an einem nachgelassenen Tonwerk, sofern die allgemeine Schutzfrist des Tonsetzers abgelaufen ist; Musikverleger und Textdichter. Dann wird sich die Anstalt mit der Berechnung der Aufführungskosten befassen. Dafür sind in den Statuten folgende Bestimmungen getroffen: Für jedes Werk wird bei seiner Anmeldung ein bestimmter Einschätzungswert festgesetzt. Der Einschätzungswert wird auf die an dem Werk beteiligten Bezugsberechtigten grundsätzlich in der Weise verrechnet, dass auf den Tonsetzer oder die Erben eines verstorbenen Tonsetzers drei Viertel und auf den Verleger ein Viertel entfallen. Bei Vokalwerken wird der Anteil des Tonsetzers um ein Viertel zu Gunsten des Dichters, bei gesetzlich zulässigen Bearbeitungen, die eine künstlerische Neuschöpfung darstellen, um ein Viertel zu Gunsten des Bearbeiters verringert. Der Inhaber des Aufführungsrechtes an nachgelassenen Tonwerken wird dem Tonsetzer gleichgeachtet.

Der italienische Unterrichtsminister hat in Rom ein Musiker-Stipendium begründet, durch das junge Künstler, die gute musikalische Anlagen zeigen, unterstützt werden sollen. Es werden zwei Stipendien von je 2500 Lire erteilt, die für zwei Jahre auf Grund eines Wettbewerbes gewährt werden.

Zum 27. Geburtstage König Ludwigs II. von Bayern übersandte Richard Wagner seinem „königlichen Freunde" als Zoll der Dankbarkeit die eigenhändig geschriebene Orchesterskizze vom dritten Akt der „Götterdämmerung" mit folgender jetzt in den „Münch. N. N." zum erstenmal veröffentlichten Widmung:

Vollendet das ewige Werk!
Wie im Traum ich es trug,
Wie mein Wille es wies,
Was bange Jahre beengt
Des reifenden Mannes Brust,
Aus winternächtigen Wehen
Der Lieb' und des Lenzes Gewalten
Trieben dem Tag' es zu:
Da steht es stolz zur Schau,
Als kühner Königsbau
Prang' es prächtig der Welt!

Zum 25. August 1872. Richard Wagner.

In München hat sich eine neue Quartettvereinigung gebildet, bestehend aus den Herren Kilian (1. Geige), Knauer (2. Geige), Hofkonzertmeister Vollnhals (Bratsche) und Kiefer (Violoncell).

Das Kaim-Orchester in München feiert sein 10jähriges Bestehen am 14. Oktober, dem Jahrestag seines ersten öffentlichen Auftretens.

Der Stadtrat in Wien hat die Anbringung einer Gedenktafel für Albert Lortzing am Hause Fleischmanngasse 1 genehmigt. Die Tafel wird aus rotem schwedischen Granit hergestellt werden und folgende Inschrift mit goldenen Buchstaben haben: In diesem Hause wohnte während der Jahre 1846 bis 1848 der Tondichter Albert Lortzing.

Beethoven, Mozart und Haydn, sowie Richard Wagner sollen in Berlin demnächst Denkmäler erhalten. Bisher besitzt die Reichshauptstadt, wenn man vom Standbilde des Begründers der Singakademie Fasch im Vorgarten dieses Instituts absieht, nur ein einziges Musiker-Monument, das Johann Sebastian Bachs als Nebenfigur am Denkmal Friedrich des Grossen in der Siegesallee. Gedenktafeln erinnern an Meyerbeer, Lortzing, Eduard Grell, an Zelter, Fasch, den russischen Komponisten Michael Glinka und den Hofkapellmeister Wilhelm Taubert. Strassen sind nach Bach, Beethoven, dem Kapellmeister des alten Fritzen Graun, ferner nach Händel, Haydn, Lortzing, Mendelssohn, Meyerbeer, Mozart und Richard Wagner benannt.

Die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat beschlossen, vom Schuljahre 1904 ab den Lehrer am Hochschen Konservatorium in Frankfurt Carl Friedberg als Klavierausbildungslehrer an das Konservatorium zu berufen. Ferner wurde Louis Thern nunmehr auch mit der Unterrichtserteilung in den Klavierausbildungsklassen betraut. Josef Meyer und Ludwig Diell wurden als Parallellehrer für Klaviervorbildung engagiert. Endlich wurde der Solospieler des Hofopernorchesters Friedrich Buxbaum als Parallellehrer für die Ausbildungsklassen der Violoncellschule berufen.

Ausser der bereits im vorigen Heft genannten Kammersängerin Emilie Herzog sind auch Hofopernsänger Paul Knüpfer und Helene Jordan, bisher als Hilfslehrerin tätig, als ordentliche Lehrkräfte für die Gesangsabteilung an die Königl. Hochschule für Musik zu Charlottenburg berufen worden.

Die philosophische Fakultät der Universität Heidelberg hat anläßlich ihrer Säkularfeier Hofkapellmeister Richard Strauss zum Ehrendoktor promoviert.

August Manns, der Dirigent der klassischen Konzerte im Christal Palace zu London, ist von der Universität Oxford zum Doktor ernannt worden.

Zum städtischen Kapellmeister in Barmen wurde Musiklehrer A. Höhne aus Frankfurt gewählt.

Scipione Anastassio, ein Schüler Joachims, hat einen Ruf als Professor an das Königliche Konservatorium in Bukarest erhalten.

Der Kaiser hat dem Vorsteher und ersten Lehrer der Gesangsabteilung an der akademischen Hochschule für Musik in Charlottenburg und Mitgliede des Direktoriums dieser Anstalt Professor Adolph Schulze den Roten Adlerorden dritter Klasse mit der Schleife verliehen.

Das Konservatorium Klindworth-Scharwenka in Berlin, Direktor Dr. Hugo Goldschmidt, versendet soeben seinen Jahresbericht, dem wir entnehmen, dass die Schule von 379 Schülern besucht war. Wohl zum ersten Mal in Berlin brachte das Orchester der Schule zwei Symphonieen von Anton Filtz (1725—1760) und Joh. Stamitz (1717—1757) zur Aufführung, die als Vorbilder für die Haydnsche Symphonie von geschichtlichem Wert sind.

Am 1. August starb in Torgau der Musikschriftsteller und Komponist Musikdirektor Dr. Otto Taubert, der erst jüngst in Anerkennung seiner hervorragenden Verdienste um die Pflege der Musik in Torgau zum Professor ernannt worden war.

KRITIK

OPER

BERLIN (Morwitz-Oper): „Fedora," lyrische Oper in drei Akten von Umberto Giordano; Text nach Sardou's Drama von Arturo Colautti. „Was lärmend anfängt, kann ja nicht laut enden," sagt einmal der Philosoph G. Th. Fechner. Der Verismus, der vor Jahren einmal mit Mascagni-Sonzogno so laut begann, ist inzwischen recht still geworden, nach dieser Oper zu urteilen. Ihr Verfasser nennt sich einen Veristen. Wüsste man's nicht, man würde nach diesen drei Akten eines sanften Eklektizismus kaum darauf raten. Der Anschluss an Verdi, ja an Rossini (in der Schweizer-Idylle des dritten Aktes) ist wieder gewonnen. Das Intermezzo im zweiten Akt wäre ohne Mascagni nicht entstanden, einige leitenden Melodieen erinnern stark an Leoncavallos Pagliacci, aber die Anfälle musikalischer Hysterie und das Tenebroso der Stimmung sind glücklich überwunden. Streng genommen ist „veristisch" an der Oper nur der Text, das heisst die handelnden Personen tragen modernes Salonkostüm und der Konversationston der alten Theatertrompete Sardou wurde in möglichster Treue erhalten. Über den ersten Punkt ist seit Verdis „Traviata" viel theoretisiert worden. Von der Gestaltungskraft des Komponisten hängt es ab, ob wir über diese Äusserlichkeit hinwegkommen, oder ob wir einer Probe beizuwohnen glauben. Bedenklich ist der Verismus, der einem Sardou mit solcher Pietät glaubt folgen zu müssen. Natürlich wird die Routine eines so erfahrenen Bretterschriftstellers unter allen Umständen ein glaublicheres, weniger sinnloses Schauspiel zustande bringen, als die meisten Librettisten. Und doch ist mit den Unmöglichkeiten eines Trovatore- oder Robert-Textes dem Komponisten mehr gedient, denn ihre Handlung verweilt da, wo der Komponist etwas zu geben hat, und sie eilt weg über das, was musikalisch nicht zu übersetzen ist. Welche Verlegenheiten machen Giordano die Expositionen am Anfang, und gar die Sensation des ersten Aktes, das grosse Verhör! Um so mehr ist es anzuerkennen, dass er trotz des Schauspiels noch Scenen formen konnte, wie das Geständnis und das Duett im zweiten Akt (der den zweiten und dritten Akt Sardou's zusammenfasst, nur getrennt durch das Intermezzo). Genialitäten verblüffen uns ja auch hier nicht, aber es ist gute, tüchtige Theatermusik, die sich sangbarer Melodieen nicht schämt und auch ohne die pastosen Wirkungen überladener Instrumentation plastisch werden kann. Vor allen Dingen, um das noch einmal zu betonen: der Anschluss an die besten Überlieferungen italienischer Opernkunst ist wiedergewonnen. — Frl. Prevosti, der zuliebe die Oper einstudiert war, gab die Fedora. Wie zu erwarten war, stilisierte sie ihre Partie nicht nach Sardou und seinen grellen Theatereffekten, sondern vollendete den Weg, den Giordano nach der Seite des Intimen, Seelischen hin eingeschlagen hatte. Es ist bewundernswert, mit welcher Sicherheit Frl. Prevosti sich von aller blossen Routine freizuhalten weiss trotz ihrer ahasverischen Gastspielreisen. Dass sie sich überhaupt jetzt an moderne Opern wagt, statt sich zufrieden zu geben mit dem sicheren Erfolg ihrer alten Rollen, das allein zeigt, wie ernst, wie künstlerisch sie es mit ihrer Sache nimmt.

Willy Pastor.

BUENOS-AIRES: Die diesjährige Spielzeit im Opernhaus, unserer vornehmsten lyrischen Bühne, hat mit Puccinis „Tosca" ihren Anfang genommen, während auf zwei anderen, räumlich noch grösseren Bühnen am selben Abend „Bohème" und „Aida" zur Aufführung gelangten — gewiss ein Zeichen der theatralischen Lebensfähigkeit unserer südamerikanischen Metropole. Auch diesmal ist der Dirigent des Mailänder Scalatheaters, Maestro To-

Digitized by Google

canini, für die Saison gewonnen worden und mit ihm ist nicht nur ein Stab erprobter Künstler, sondern auch das Chorpersonal und das vollständige 60 Mann starke Orchester herübergekommen. Es ist wahrlich keine Kleinigkeit, 90000 Franken für Hin- und Zurückreise zu erlegen, namentlich wenn es sich um nur 50 Vorstellungen handelt. Die Direktion sah sich aber zu diesem ungewöhnlichen Schritte gezwungen, nachdem die hiesige Orchester-Verbindung unannehmbare Forderungen gestellt hatte, wahrscheinlich mit Rücksicht auf eine gleichzeitige Opernsaison im Politeama, wohin denn auch das ständige Orchester mit Sack und Pack, allerdings gegen geringere Bezahlung übersiedelte. Jedenfalls hat das Publikum beider Theater hierdurch seinen Vorteil. Im Opernhaus sind die Chöre mit frischen, geschulten Stimmen neubelebt worden. Das Orchester, das sich bereits unter Toscaninis Leitung drüben eingespielt hat, ist vorzüglich. Wir haben es auf diese Weise endlich mal zu guten und stimmreinen Hörnern und Holzbläsern gebracht. Die diesmalige „Tosca" kann als die gelungenste der hier stattgehabten Aufführungen bezeichnet werden. Die Titelrolle lag in den Händen der bewährten Frau Medea Mey-Figner. Caruso, der z. Zt. wohl beste lyrische Tenor Italiens, gab den Cavaradossi und der Bariton Giraldoni den Scarpia auf vollendete Weise. Dieses letztgeborene Werk Puccinis hat hier viele Anhänger, kehrt alljährlich wieder und wurde heuer sogar auf drei Bühnen gegeben. Die diesjährige Wiederholung von Franchettis „Germania" spielte sich ebenfalls in sehr befriedigender Weise ab und begegnet stets warmer Aufnahme. Die erste Neuheit war Berlioz' „Fausts Verdammung" in scenischer Einrichtung. Das Werk war für Buenos-Aires auch in seiner ursprünglichen Form neu und wurde mit Ungeduld erwartet. Die hiesige Wiedergabe kann als eine streng stilgerechte gelten. Sowohl das Orchester wie die Chöre leisteten vorzügliches und von den Solisten gab Giraldoni einen sehr korrekten Mephisto. Zenatello sang den Doktor Faust mit klangreinem, kräftigem Tenor; nur das „Gretchen" kam nicht recht zur Geltung. Das Experiment der nachträglichen scenischen Einrichtung kann man als wohlgelungen bezeichnen, soweit dies im Anschluss an die Partitur überhaupt möglich war. Dass der musikalische Teil im Theater störend wirkende Längen aufweist, welche die dürftige, adaptierte Handlung nicht imstande ist, auszufüllen, ist nicht zu verwundern; auch nicht, dass anderseits der Bühnenapparat und die Bewegung des darstellenden Personals das Interesse von der wundervollen Musik in manchen Scenen ablenken. Im ganzen genommen bietet aber die Neuerung ein interessantes Schauspiel für diejenigen, welche dem Arrangeur Gounsburg gewisse Rücksichtslosigkeiten gegen Altvater Goethe nicht zum Vorwurf machen.

F. G. Hartmann.

KONZERT

BUENOS-AIRES: Die diesjährigen Kammermusik-Veranstaltungen des Conservatorio Argentino (Direktor Pallemaerts) haben ihren Anfang genommen und zwar zum erstenmal im eigenen, dem Zweck vollständig entsprechenden Saal, der eine ausgezeichnete Akustik besitzt und Raum für 300 Zuhörer bietet. Hiermit ist der Kultus der Kammermusik hierorts in neue, ernstere Bahnen gelenkt, nachdem sich unsere grossen Konzertsäle für das Genre als untauglich erwiesen. Da die Einladungen zu diesen Sitzungen nur an wirkliche Kunstenthusiasten vergeben werden und das schöne Geschlecht ausgeschlossen bleibt, so hatte sich eine andächtige Gemeinde zusammengefunden, die mit wahrer Wonne dem urklassischen Programm: Haydn G-dur, Mozart d-moll und Beethoven Es-dur (Harfenquartett) lauschte. Die Ausführung seitens der Herren Professoren der Anstalt: Cattelani, Casella, Bonfiglioli und Marenco zeugte im allgemeinen von stilvoller Auffassung, wenngleich die Italiener sich zuweilen noch ein unpassendes vibrato zu schulden kommen liessen. Die Herren spielen übrigens seit Jahren

Digitized by Google

zusammen, sind tüchtig auf ihren Instrumenten und werden zweifelsohne bei der vorherrschenden Liebe zur Sache in diesem neuen, geeigneten Saal mit der Zeit diejenige Einheit erlangen, die Seele und Wesen des Streichquartetts bedeutet. Beethoven gelang ihnen merkwürdigerweise am besten, während Haynds zartes und durchsichtiges Tongewebe noch weiteren Studiums bedarf. Das neue Unternehmen, dem keinerlei materielle Absichten zu Grunde liegen, ist ein willkommenes Anzeichen unseres kulturellen Fortschritts. F. G. Hartmann.

KÖLN: Ein soeben erst vollendetes Werk grossen Stils von Otto Neitzel erzielte bei seiner im letzten Sommer-Symphoniekonzert im Gürzenich erfolgten Uraufführung einen tiefzündenden grossen Erfolg. Der Komponist folgt in symphonischer Dichtung für Violine mit Orchester dem Inhalte von Calderons Drama „Das Leben ein Traum" und hat mit dieser nach Massgabe der Handlung in sechs Abschnitte gegliederten Tonschöpfung eine um so fesselndere Reihe von Seelenstimmungen entrollt, als es ihm wie nur wenigen unserer zeitgenössischen Meister gegeben ist, die dichterischen Gedanken mit der unmittelbaren Wärme des eigenen Empfindens in Tönen auszulösen, deren Sprache wir im Sinne eben jener Gedanken auf uns einwirken fühlen. Befähigten ihn dazu in besonderem Masse Temperament, warm beseelte Innerlichkeit und das absolute Beherrschen der ausgedehnteren Orchestertechnik, so gewinnt das Ganze wesentlich an Wert durch die nie sich verleugnende charakteristische Eigenart Neitzels, die dem Flusse seiner vielgestaltigen und schaffensfroh aus dem Vollen schöpfenden Erfindungsgabe selbständige Bahnen anweist. Hauptsächliche Motive fanden das Orakel, der Adler, der Traum und die Liebe. Der letztern gilt ein reizvolles Duett von Oboe und Violine. Die thematische Arbeit bringt viel des Interessanten und wenn Neitzel hier und dort eine zunächst gewagt scheinende musikalische These aufstellt, so weiss er uns nachher in geistreicher Weise von der Folgerichtigkeit seiner Ideen zu überzeugen. So wirkt nichts bizarr, und siegreich behaupten sich die Grundzüge der Wahrheit und des warmen Lebens. Den sehr umfangreichen und schwierigen Violinpart spielte Prof. Hess ausserordentlich schön. — Im übrigen stand die Serie der Symphoniekonzerte diesmal auf einer zuvor nie erreichten künstlerischen Höhe. Generalmusikdirektor Fritz Steinbach, der in seiner neuen Eigenschaft als städtischer Kapellmeister den dankenswerten Entschluss gefasst hat, diese populären Konzerte sämtlich persönlich zu leiten, widmete einerseits der Programmaufstellung ganz besondere Sorgfalt — auch nach erzieherischer Seite hin —, dann aber gelang es seiner kraftvollen Initiative, das städtische Orchester zu aussergewöhnlich schönen Leistungen zu begeistern. Während ein Abend Beethoven, ein anderer ganz Brahms gewidmet war, brachten die übrigen die verschiedensten Komponisten von Bach bis zu den Modernen in wohlgeordneten Gruppen zur Geltung. Und noch eines: Unter Steinbach war der Gürzenich jedesmal ausverkauft!
Paul Hiller.

KONSTANTINOPEL: So recht von Herzen Erfreuliches ist nicht zu berichten. Von durchreisenden Solisten haben wir bis jetzt nur ein „Trio" genossen, d. h. eine mit grosser Reklame angekündigte Sängerin: Frl. Oeder, den Klavierspieler Baumann und den Violinvirtuosen Franzos. Von den Leistungen des Frl. Oeder schweigt des Reporters Höflichkeit — sie fiel glänzend ab. Das hiesige Publikum ist nicht mehr so töricht, wie man draussen vielleicht noch glaubt. Der Pianist Baumann erwies sich als guter Musiker und Techniker; am besten gefiel der Geiger Franzos durch kleinen aber angenehmen Ton und brillante Technik. Der hier geborene und in Dresden durch Prof. Grützmacher ausgebildete Violincellist Diran Alexanian gab vor seinem Abgang nach Paris vor einem zahlreich versammelten Publikum in der Teutonia ein recht gutes Konzert mit Hilfe des Pianisten Furlani. Die hoch-

Digitized by Google

entwickelte Technik des jungen Künstlers, sein ernstes Streben und seine gute musikalische Begabung lassen zu den besten Hoffnungen berechtigen. — Eine eigenartige und auch gewissermassen praktische Idee hat ein hiesiger Dilettant durchgeführt. Er liess sich auf seine Kosten eine gute Konzert-Orgel von Cavaillé Coll in Paris schicken als „Propaganda-Orgel" und im Saale des hiesigen griechischen Syllogos aufstellen. Dort gab er mit Hilfe einiger hiesigen Künstler und Dilettanten vier Abonnementskonzerte — um seine Kosten zu decken —, die wenig besucht waren, aber des Interesses nicht entbehrten. Ein Kirchenkonzert gab Prof. Paul Lange in der deutschen Botschafts-Kapelle. Das Programm enthielt: Bach, Händel, Pergolese, Tartini, Rheinberger, Albert Becker u. a. m. Der jetzt hier seit Jahren ansässige Geigen-Virtuos Gerhard Brassin, Bruder von Louis und Leopold Brassin, zwei hier geborene und in Dresden ausgebildete Sängerinnen, Marice Belart und Vivian Edwards, samt dem Quartett Brassin wirkten mit und hatten guten Erfolg. Die Leistungen des Herrn Brassin — eines Meisters aus der alten Davidschen Schule — sowohl als Virtuos, wie als Pädagoge sind wohl allgemein bekannt. M. Belart besitzt bei einem angenehmen Organ eine ausgezeichnete Schule, vorzügliche Intonation und Auffassung besonders als Liedersängerin. Mit grossem „Applomb" annoncierte sich Nadine Slaviansky mit ihrem Chor und Balalayka-Orchester. Wir können jedoch in Erinnerung an den alten Slaviansky-Chor hier nur von einem Abfall berichten. Aber Geschäfte hat sie doch gemacht, denn als Russin — die Russen können hier eben alles erreichen — spielte sie auch im Palais und gewann 6000 Frs. extra! — Die Union française spielt hier in Orchester-Aufführungen immer noch die erste Geige und gab auch in diesem Jahre sechs gut besuchte Abonnementskonzerte. Es wurden meist frühere Werke wiederholt — von Beethoven, Saint-Saëns, Gounod, Mendelssohn —, einige mit gutem Erfolg. Der Dirigent, Herr Nava, wächst ein wenig mit seinen höheren Zielen und gibt sich ersichtliche Mühe. Reine Kunst ist es noch nicht und wird es nie werden — es stecken zu viele Dilettanten in der Direktion und im Orchester. Von unsrer „Teutonia" ist künstlerisch nichts zu melden. Sie schläft immer noch in musikalischer Beziehung nach glänzender Vergangenheit und hat sich längst von der „Union" überholen lassen. Der Teutonia-Männerchor unter Herrn Dethiers Leitung ist eingegangen, ein Damen-Chor fristet noch sein Dasein. Zum Schluss ist noch zu berichten von dem Quartett Brassin, das auch in diesem Jahre wieder seine Soireen gab dank der unermüdlichen Tätigkeit seines Primgeigers und Begründers Brassin. Neben ihm besteht das Quartett aus einem hiesigen guten Geiger, Herrn Braun (II. Geige), einem tüchtigen französischen Musiker, Herrn Mercenier (Bratsche) und einem routiniertem Cellisten, Herrn Ellinger. Paul Lange.

Digitized by Google

EINGELAUFENE NEUHEITEN

MUSIKALIEN

Reinhold Wörz: Drei Männerchöre. op. 37. No. 1. Durchs Haferfeld. No. 2. Liebeswerben. No. 3. Liebliches Mägdelein. (à M. —,80.) Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Richard Wickenhauser: Drei Gesänge für Männerchor. op. 23. No. 1. Elsula. (M. 1.) No. 2. Unterm Schlehdornhag. (M. —,80.) No. 3. Abschiedszeichen. (M. —,80.) Ebenda.

Deutsche Eiche: Lieblingsgesänge der deutschen Männergesangvereine. No. 419. Volkslied: Zu Strassburg auf der langen Brück'. No. 420. F. A. Reissiger: Olav Trygvason. No. 421. Fr. Schubert: Am Meer. No. 422 Volkslied: Andreas Hofer. No. 424. A. Södermann: Eine Bauernhochzeit. No. 425. H. Esser: Morgenwanderung. No. 426. Abschied vom Walde. No. 429. Röslein im Wald. No. 428. R. Tschirch: Frühlingsglaube. No. 430. Das Gespenst. No. 436. C. Zöllner: Die drei Worte des Glaubens. (Partitur und Stimmen 80 Pf., einzelne Partitur 40 Pf., einzelne Stimme 10 Pf.) Ebenda.

Ferdinand Hummel: Halleluja! Dichtung von Felix Philippi für mittlere Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 73. (M. 1,50.) Ebenda.

" " Huldigungsmarsch für grosses Orchester. op. 74 No. 15. (Partitur M. 4.) Ebenda.

" " Adagio cantabile für Violine, Bratsche, Violoncell, Harfe, Orgel, zwei Clarinetten in B. und Horn in F. op. 74 No. 5. Ausgabe für Violoncell mit Pianofortebegleitung. (M. 3.) Ebenda.

" " Gesänge für 2 Frauenstimmen mit Pianofortebegleitung, Frauen-, Mädchen- oder Knabenchor a cappella. op. 74 No. 3. Osterreigen. (Partitur M. 1,20, Stimmen à 10 Pf.) op. 74 No. 10. Hosianna. (Partitur M. —,80, Stimmen à 10 Pf.) op. 84. Vogellieder. (Partitur M. 2.40, Stimmen à 40 Pf.) Ebenda.

" " Hymnus für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 83. Für vierstimmigen Männerchor. (M. 1.) Ebenda.

" " Zwei Hochzeits-Cantaten für eine mittlere Singstimme. op. 85. (M. 2.) Ebenda.

" " Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegl. I. Frühlingslieder. op. 75. (M. 2.) II. Liebeslieder. op. 76. (M. 2.) III. Zu spät. op. 77. (M. 2.) IV. Es war einmal. op. 78. (M. 2.) Ebenda.

Carl Eschmann-Dunner: Exercices techniques pour Piano. (M. 4.) Ebenda.

Bruno Kittel: Technische Studieen zur Nachhilfe und Erweiterung der Fertigkeit im Violinspiel. Strich-, Finger- und Lagenübungen nebst einem Anhange: „Tonleitern und Accorde" zum Gebrauch für Anfänger und Fortgeschrittenere. (M. 4.) Ebenda.

Wilh. Bern: Morgenröte. Lied für eine Singstimme. Verlag: Praeger & Meier, Bremen.

Theodor Streicher: Sprüche und Gedichte von Richard Dehmel. (M. 1,50.) Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Digitized by Google

Theodor Streicher: Aus des Knaben Wunderhorn. 30 Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. (M. 6.) Ebenda.

E. Jaques-Dalcroze: Festival Vaudois pour choeurs, soli et orchestre (Fr. 10.) Verlag: W. Sandoz, Neuchâtel.

Wilhelm Kienzl: Drei Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 66. No. 1 Wiegenlied, No. 2 Meine Mutter, No. 3 Ekstase. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Franz Liszt: Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia; für Klavier zu zwei Händen arrangiert von Aug. Stradal. (M. 6.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Collegium musicum. Herausgeber H. Riemann. No. 6 J. Stamitz: Orchestertrio in G-dur. (M. 4,80.) No. 8 Joh. Friedr. Fasch: Trio in d-moll. (M. 4,80.) No. 19 J. Chr. Bach: Trio in D-dur. (Mk. 4,20.) Ebenda.

Traugott Niechciol: Zwei Lieder für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 1. No. 1 u. 2. (M. 1,20 u. 0,60.) Verlag: W. Sulzbach, Berlin.

Christian Sinding: Valses pour Piano à quatres mains. op. 59. Cah. 1 u. 2. (à M. 3,50.) Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen.

Johan Halvorsen: Andante religioso pour Violon solo avec Orchester (Partitur M. 2). Ebenda.

Christian Sinding: „Nemt, Frouwe, diesen Kranz" und andere Gedichte von Otto Jul. Bierbaum für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 57. (M. 5,50.) Ebenda.

„ „ Roland zu Bremen und andere Gedichte von Friedr. Rückert für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 64. (M. 4,50.) Ebenda.

Wilhelm Kienzl: „Heerbannlied der deutschen Stämme" für vierstimmigen Männerchor. op. 65 M. 2. (Partitur M. 2. Stimmen à M. 0,50.) Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Rudolph Bergh: Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell (d-moll). op. 10. Nordisk Musikforlag, Kopenhagen.

Karl Schmidt: „Nach Sturm und Drang" für vierstimmigen Männerchor. op. 18. (Partitur M. 1,50, Stimme à 60 Pf.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hugo Wolf: Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier. Für eine Singstimme und Orgel bearbeitet von Max Reger. Schlafendes Jesuskind (M. 0,60); Charwoche (M. 1,20); Zum neuen Jahr (M. 0,80); Gebet (M. 0,60). Verlag: K. Ferd. Heckel, Mannheim.

„ „ Spanisches Liederbuch nach Heise und Geibel für eine Singstimme und Klavier. I. Abteilung: Geistliche Lieder. Für eine Singstimme und Orgel bearbeitet von Max Reger. (M. 6.) Ebenda.

Ferdinand Hummel: Drei Skaldengesänge für vierstimmigen Männerchor. op. 86. No. 1. Ausfahrt. No. 2. Streitgesang. No. 3. Das Lied von Ingeborg. (Partitur à M. 1, Stimmen à M. 0,20.) Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Emil Krause: Neuer Gradus ad Parnassum. Einhundert Studien für Pianoforte. Teil I—IV. op. 95. Verlag: E. W. Fritzsch, Leipzig.

H. von Eynatten: Sechs kleine Klavierstücke. (M. 1,50.) Verlag: H. Schröder Nachf., Berlin.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

Digitized by Google

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Unter den Beilagen für dieses Heft darf das Porträt von Johann Kuhnau als eine äusserst wertvolle Rarität das grösste Interesse beanspruchen. Herr August Spitta-Berlin hat uns dankenswerterweise das Original zur Reproduktion leihweise überlassen. Weitere Kunstblätter zu dem Beitrag von Dr. Max Vancsa folgen im nächsten Heft.

Das Bild des Engländers Henry Purcell, eine Illustration zu dem bereits im vorigen Heft abgedruckten V. Teil von Nagels Aufsatzserie, können wir leider erst diesem Heft beilegen, zugleich mit einem wohl ziemlich unbekannten Bildnis des ersten Reformators der deutschen Oper

Christoph Willibald Ritters von Gluck, dessen Original sich im Aachener Museum befindet und früher zur Sammlung Suermondts gehörte. In einem weiten, mit Pelz verbrämten Hausrock und weisser Halsbinde, eine Pelzmütze auf dem Kopfe, schaut der etwa 50jährige Mann lebhaft auf von seiner Arbeit, einem halbbeschriebenen Notenblatt, das vor ihm auf dem Tische liegt und auf dem seine linke Hand ruht. Von den Noten erkennt man im Diskant im ersten Takte f c h e ... c in Achtelnoten, im zweiten oben wahrscheinlich des, im Bass g. Der Text ist nicht zu lesen; vielleicht wäre es doch möglich, wenn man durch die Noten, die sicher den Anfang einer berühmten Arie darstellen, bestimmte Anhaltspunkte gewänne. Das Ölbild ist auf Leinwand gemalt und abgesehen von geringen Überarbeitungen am oberen Rande sehr gut erhalten. Es ist 0,98 cm hoch, 0,65 breit. Waagen (Katalog der Suermondtschen Gemäldesammlung 1859) meint, dass in der lebendigen Auffassung, der klaren, kräftigen Färbung der Einfluss des Porträtmalers Largillière (1656—1746 Paris) zu erkennen sei. Gluck ist 1714 geboren; er war zur Aufführung seiner Opern 1777—1780 in Paris. Viel grössere Wahrscheinlichkeit hat jedoch für sich die Ansicht des Herrn Museumsdirektor Dr. Kisa, durch dessen liebenswürdiges Entgegenkommen die Nachbildung des Gemäldes ermöglicht wurde. Dieser nimmt als Maler einen Schüler Kupetzkys an. Johann Kupetzky († 1740) war in Wien Hofmaler Josephs I. und bevorzugter Porträtmaler der Aristokratie. Im Germanischen Museum gibt es von ihm zahlreiche Bilder, an denen seine Manier kräftig zutage tritt.

Die erläuternden Worte zu den vier Dirigenten-Karikaturen, von denen jede einzelne die anderen an Komik zu überbieten scheint, sind in dem vorstehenden gleichnamigen Aufsatz enthalten.

Das am 31. Juli ds. J. erfolgte Hinscheiden von Rosine Stoltz gibt uns Veranlassung, das Bild dieser einst hochgefeierten dramatischen Sängerin dem Gedenkblatt von Max Steuer als Schmuck beizulegen.

Digitized by Google

Wie unterschiedlich die Auffassung eines zeitgenössischen nordischen Tonmeisters von der unserer Modernen sein kann, dafür wird die Musikbeilage dieses Heftes unsern Lesern, denen wohl nur zum geringsten Teil die Vertonung des Bierbaumschen Gedichts „Traum durch die Dämmerung" durch Richard Strauss unbekannt sein dürfte, einen gewiss interessanten Einblick gewähren. Die Verlagsanstalt Wilhelm Hansen, Kopenhagen, war so liebenswürdig, uns den Abdruck dieses einem grösseren Cyklus (Chr. Sinding: „Nemt, Frouwe, diesen Kranz" und andere Gedichte von Otto Julius Bierbaum op. 57) entnommenen Liedes zu gestatten.

An unsere verehrten Leser

Mit dem nächsten Heft schliesst der **Zweite Jahrgang** der MUSIK ab. Wir ersuchen schon heute um gefl. **schnellste Erneuerung des Abonnements***), damit Störungen im rechtzeitigen Empfang des am 1. Oktober d. J. beginnenden **Dritten Jahrgangs** vermieden werden.

*) Abonnenten in kleinen Plätzen ohne Buchhändler können die MUSIK vom 1. Oktober ab auch durch die Post: Bestellnummer: 5355a II. Nachtrag 1903 beziehen.

Hochachtungsvollst

Schuster & Loeffler, Berlin SW. 11

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

Digitized by Google

II. 23

JOHANN KUHNAU

Digitized by Google

Digitized by Google

Bodleian

Digitized by Google

Digitized by Google

CHRISTOPH WILIBALD RITTER VON GLUCK

Digitized by Google

WILHELM WIEPRECHT

Karikatur von A. Theuerkauf

KARL LIEBIG

Karikatur von A. Theuerkauf

o o FRANZ LISZT o o

Karikatur von A. Theuerkauf

Digitized by Google

o o EDUARD GRELL o o

Karikatur von A. Theuerkauf

Digitized by

ROSINE STOLTZ
† 21. JULI 1860 zu

Nr. 59

Aus dem Stadtlebenbuch: Nummer des Herrn Fr. Nicolas Manning[] Frankfurt a. M.

TRAUM DURCH DIE DÄMMERUNG

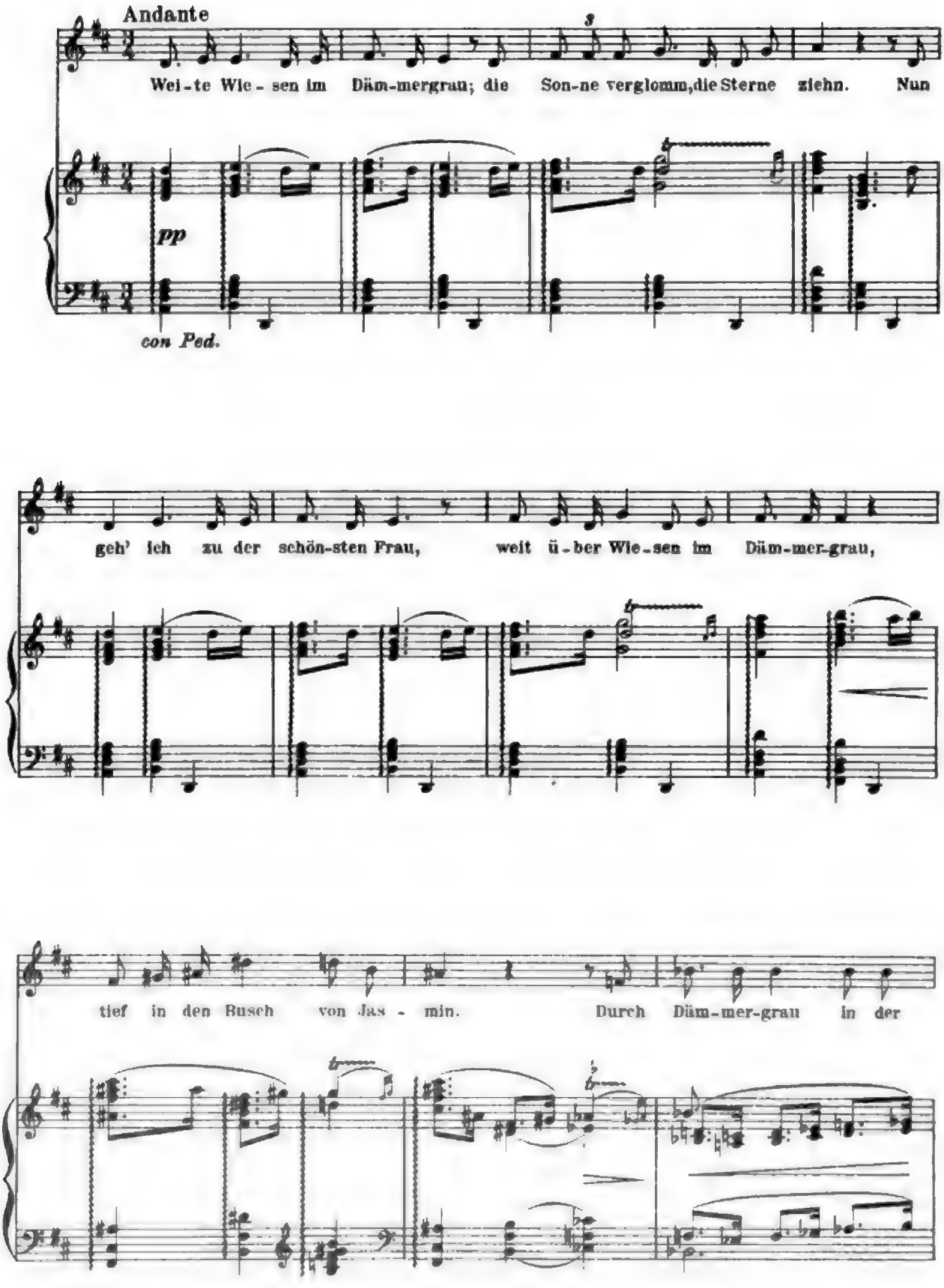
Dichtung von Otto Julius Bierbaum
für eine Singstimme mit Klavierbegleitung

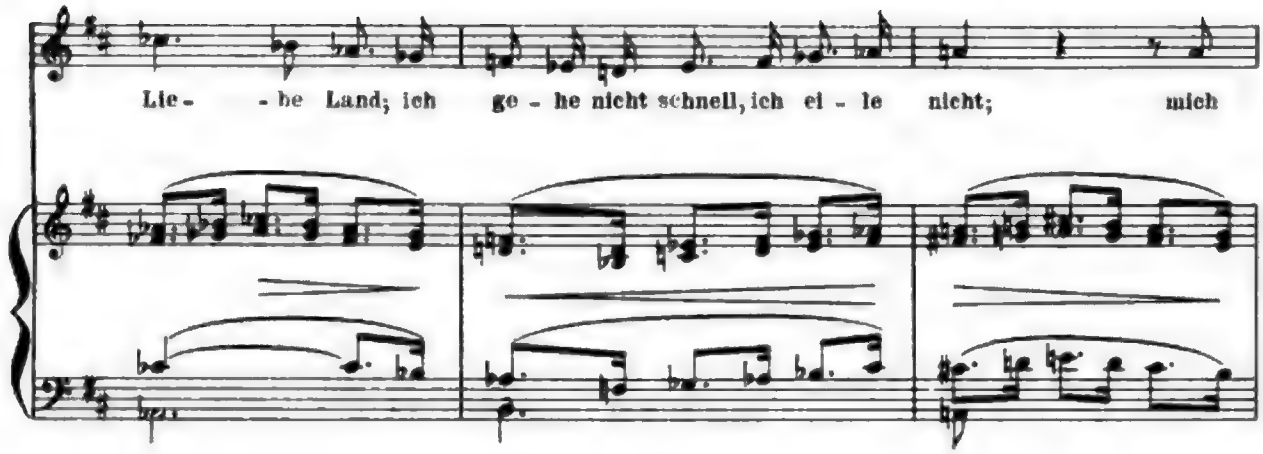
komponiert von

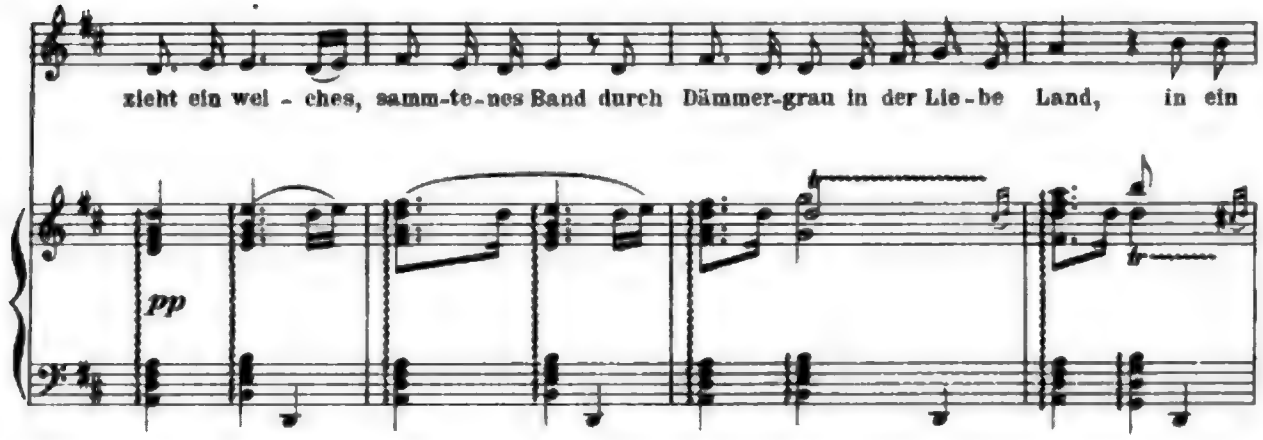
CHRISTIAN SINDING

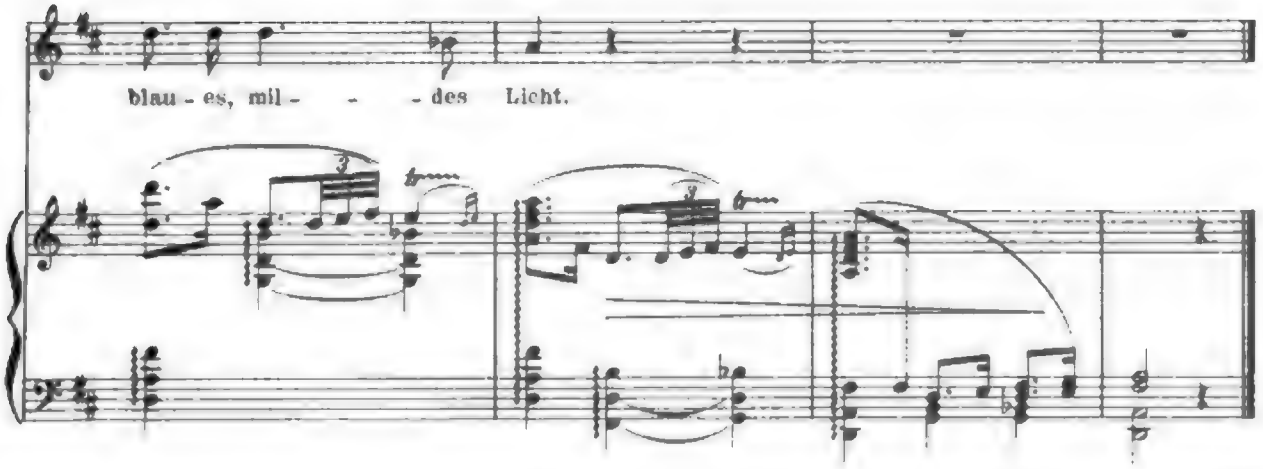
Op. 57 No. 8

Mit Genehmigung des Verlages
Wilhelm Hansen
KOPENHAGEN UND LEIPZIG.


Andante
3
Wei-te Wie-sen im Däm-mergrau; die Son-ne verglomm, die Sterne ziehn. Nun
pp
con Ped.
geh' ich zu der schön-sten Frau, weit ü-ber Wie-sen im Däm-mer-grau,
tief in den Busch von Jas-min. Durch Däm-mer-grau in der







Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

Digitized by Google

DIE MUSIK

Gross sein heisst missverstanden werden.

Ralph Waldo Emerson

II. JAHR 1903 HEFT 24

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

INHALT

Dr. Max Vancsa
Zur Geschichte der Programmmusik (Schluss).

Max Battke
Vorschläge zur Reform des Gesangunterrichts in den Schulen.

Prof. Dr. Richard Sternfeld
Musikalische Citate und Selbstcitate.

Dr. Hermann Stephani
Euryanthe (ein dramaturgischer Vorschlag).

Curt Mey
Minne- und Meistersinger-Melodieen.

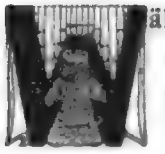
Besprechungen, Revue der Revueen, Umschau, Kritik (Oper), Eingelaufene Neuheiten, Anmerkungen, Kunstbeilagen, Musikbeilage, Anzeigen.

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
o Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark o
o o Preis des einzelnen Heftes 1 Mark o o
o o Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark o o
Sammelkasten für die Kunstbeilagen eines ganzen
o o o o Jahrgangs 2.50 Mark o o o o
Abonnements nehmen alle Buch- und
o Musikalienhandlungen entgegen o

ZUR GESCHICHTE DER PROGRAMMMUSIK

von Dr. Max Vancsa-Wien

Schluss



ährend sich nun in Frankreich durch Berlioz' künstlerische Tat die Entwickelung der absoluten Instrumentalmusik mit einem mächtigen Ruck nach vorwärts schob und speziell die zerstreuten, unsicheren, teils naiven, teils nicht konsequent durchgeführten Versuche der Programmmusik sich in seiner überragenden Persönlichkeit mit solchem Erfolg konzentrierten, dass man ihn lange Zeit für ihren eigentlichen Erfinder hielt, war auch in Deutschland die Entwickelung unter dem Einfluss der Romantik nicht stehen geblieben.

Zwar Schubert, der ja in so vieler Hinsicht als Erbe Beethovens betrachtet werden muss, hat wohl ganz im Sinne des Meisters echte subjektive Ausdrucksmusik geschaffen, aber er ging nicht über ihn hinaus und war vor allem ganz und gar keine reflektierende Natur, um etwa sein naives musikalisches Schaffen selbst in Worten zu erläutern. Ein paar Titel, die er seinen Instrumentalwerken gab, wie „Tragische Symphonie", das Allegro „Lebensstürme", oder, wenn man es allenfalls gelten lassen kann, die Herübernahme von Themen aus seinen Liedern in Instrumentalwerke, wie in der Wandererphantasie, im Forellen-Quintett, im Quartett der „Tod und das Mädchen", in der Sonate „Sei mir gegrüsst" und dergl. sind die einzigen Anhaltspunkte für die dichterischen Vorwürfe seiner absolutmusikalischen Schöpfungen.

Dagegen muss Mendelssohn sonderbarer Weise in diesem Zusammenhang genannt werden, obwohl er reaktionären Anschauungen huldigte und durch seine — wie man heute weiss — recht äusserliche Beschäftigung mit Bach und Händel zum musikalischen Formalismus hinneigte. Andererseits war er aber doch auch ein Kind der Romantik und trotzdem er in einem Falle, als sich nämlich jemand an ihn mit der Frage wendete, welchen Inhalt die einzelnen „Lieder ohne Worte" hätten, sich ängstlich von dem Verdacht einer Programmmusik frei zu machen suchte, und trotzdem er ein ausgesprochener Gegner Berlioz' war, den er in Rom persönlich kennen gelernt hatte, so schrieb er doch eine Reihe von Konzertouverturen, die man direkt als die ersten Beispiele der Programmouverturen bezeichnen

INHALT

Dr. Max Vancsa
Zur Geschichte der Programmmusik (Schluss).

Max Battke
Vorschläge zur Reform des Gesangunterrichts in den Schulen.

Prof. Dr. Richard Sternfeld
Musikalische Citate und Selbstcitate.

Dr. Hermann Stephani
Euryanthe (ein dramaturgischer Vorschlag).

Curt Mey
Minne- und Meistersinger-Melodieen.

Besprechungen, Revue der Revueen, Umschau, Kritik (Oper), Eingelaufene Neuheiten, Anmerkungen, Kunstbeilagen, Musikbeilage, Anzeigen.

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark ○ Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark ○ ○ ○ Preis des einzelnen Heftes 1 Mark ○ ○ ○ ○ Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark ○ ○ Sammelkasten für die Kunstbeilagen eines ganzen ○ ○ ○ ○ Jahrgangs 2.50 Mark ○ ○ ○ ○ ○ Abonnements nehmen alle Buch- und ○ Musikalienhandlungen entgegen ○

ZUR GESCHICHTE DER PROGRAMMMUSIK

von Dr. Max Vancsa-Wien

Während sich nun in Frankreich durch Berlioz [illegible] Entwickelung der absoluten Instrumentalmusik [illegible] tigen Ruck nach vorwärts schob und speziell [illegible] unsicheren, teils naiven, teils nicht konsequen [illegible] Versuche der Programmmusik sich in seiner [illegible] mit solchem Erfolg konzentrierten, dass man ihn [illegible] lichen Erfinder hielt, war auch in Deutschland die [illegible] Einfluss der Romantik nicht stehen geblieben.

Zwar Schubert, der ja in so vielen [illegible] betrachtet werden muss, hat wohl ganz im Sinne [illegible] jektive Ausdrucksmusik geschaffen, aber er ging [illegible] war vor allem ganz und gar keine reflektierende [illegible] naives musikalisches Schaffen selbst in [illegible] Titel, die er seinen Instrumentalwerken gab, [illegible] das Allegro „Lebensstürme", oder, wenn [illegible] kann, die Herübernahme von Themen [illegible] werke, wie in der Wandererphantasie, [illegible] der „Tod und das Mädchen". In der [illegible] sind die einzigen Anhaltspunkte [illegible] absolutmusikalischen Schöpfungen.

Dagegen muss Mendelssohn [illegible] hang genannt werden, obwohl [illegible] durch seine — wie man [illegible] mit Bach und Händel zum [illegible] teils war er aber doch [illegible] einem Falle, als sich [illegible] Schaffe die einzelnen [illegible] [illegible] einer [illegible] [illegible] [illegible]

muss: „Die Hebriden oder die Fingalshöhle", „Meeresstille und glückliche Fahrt", „Das Märchen von der schönen Melusine", „Ruy Blas". Auch einige seiner Symphonieen tragen Titel wie die „Reformationssymphonie", die „schottische" und „italienische". Sein „Lobgesang", den er als „Symphoniecantate" bezeichnete, ist von Beethovens Neunter beeinflusst. Es ist aber charakteristisch dafür, wie bei Mendelssohn die Ausdrucksfähigkeit der Musik wieder zurückgetreten war, dass lange Zeit die schottische Symphonie für die italienische gehalten werden konnte.

Auch von unsern andern Romantikern existieren vereinzelte Instrumentalstücke, die man mehr oder weniger für die Programmmusik reklamieren kann, vor allem muss da des bekannten Konzertstückes für Klavier und Orchester von Weber gedacht werden, dem ein ausführliches Programm zu Grunde liegt. Ebenso reiht sich seine Cantate „Kampf und Sieg" mit ihrer musikalischen Schilderung der Schlacht bei Waterloo den oben behandelten Schlachtgemälden, insbesondere Beethovens „Schlacht bei Vittoria" an, obwohl in ihr zum Orchester Chöre und Soli treten. Auch die „Aufforderung zum Tanz" kann bis zu einem gewissen Grade hierher gezählt werden.

Wenig bekannt ist es, dass der Komponist, der ein Meister der Tonmalerei gewesen, Karl Loewe, eine Reihe von programmatischen Klavierkompositionen geschaffen hat, so — vor Liszt! — einen „Mazeppa" op. 27, dann die „Biblischen Bilder" op. 96, (Bethseba, Gang nach Emmaus, Martha und Maria), die Zigeunersonate op. 107, die vier Phantasien op. 137, die Überfahrt und Ansiedelung eines Auswanderers schildern, die Abend- und die Alpenphantasie, der „Frühling" u. a. m.

Derjenige jedoch, welcher zuerst in Deutschland ganz in die Fusstapfen Berlioz' trat und auf dem Gebiet der symphonischen Programmmusik, an die man ja doch in erster Linie denkt, wenn man von Programmmusik spricht, eine ganze Reihe von Werken schuf, war ein Komponist, der heute zu den nahezu ganz verschollenen zu rechnen ist und von dem sich heute lediglich ein paar Violinkompositionen und Kammermusikwerke auf den Konzertprogrammen finden, von dem man zur Not weiss, dass er ein paar Opern geschrieben hat, den man aber als Symphoniker, noch dazu als Programmsymphoniker gänzlich vergessen hat. Es ist Ludwig Spohr. Sein leichtes Anpassungsvermögen führte ihn anfangs der dreissiger Jahre, also zur Zeit, als der Ruhm Berlioz' aufsehen- und widerspruchserregend sich durch ganz Europa verbreitete, dahin, gleichfalls eine Symphonie nach diesem Muster „Die Weihe der Töne" zu schreiben, der ein sehr langes Gedicht von Karl Pfeiffer zu Grunde lag, und die er, dafür wieder den alten Ausdruck wählend, „ein charakteristisches Tongemälde in Form einer Symphonie" betitelte. Das Gedicht sollte nach

Digitized by Google

dem Wunsche des Komponisten vor der Aufführung der Symphonie deklamiert werden, ein Vorschlag, der immerhin bemerkenswert ist. Die Einleitung des ersten Satzes trägt die Überschrift „Starres Schweigen der Natur vor dem Erschaffen des Tones", worauf dann das Allegro „Das Erwachen der Töne" mit einer langen Reihe von Vogelstimmenimitationen einsetzt. Im zweiten Satz werden „Tanz, Wiegenlieder, Ständchen", im dritten „Kriegsmusik, Fortziehen in die Schlacht, Gefühle der Zurückbleibenden, Rückkehr, Dankgebet", im vierten „Begräbnismusik" und der „Trost in Tränen" vorgeführt.

Einen andern mehr formal-musikalischen, an sich recht hübschen Gedanken will eine zweite Symphonie Spohrs, die „Historische Symphonie im Stile und Geschmack vier verschiedener Zeitalter" ausdrücken; so soll der erste Satz die Periode Bach-Händel, der zweite Haydn-Mozart, der dritte (ganz unsinniger Weise das Scherzo!) Beethoven, und die neueste Periode der vierte, in dem er Berliozschen Hexensabbath mit der Süsslichkeit der italienischen Oper durcheinander mischt, charakterisieren.

Ein drittes Werk dieser Art ist die sogenannte Doppelsymphonie — nämlich für zwei Orchester geschrieben — „Irdisches und Göttliches im Menschenleben". Der erste Satz schildert das Leben des Kindes, der zweite die Zeit der Leidenschaften, während der dritte Satz den „Endlichen Sieg des Göttlichen" ausdrücken soll. Eine letzte Symphonie schliesslich kehrt wieder zum alten Haydnschen Thema der „Jahreszeiten" zurück, ohne dafür eine neue Wendung zu finden.

Ludwig Spohr ist ganz ähnlich wie jene alten biederen Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts, ein Kuhnau, Dittersdorf u. a., ein Beleg dafür, dass es nicht allein genügt, einen neuen künstlerischen Gedanken aufzugreifen, sondern dass einer auch die Begabung dazu haben muss, diesem Gedanken in überzeugender Weise Ausdruck zu verleihen, wie ein Beethoven. Wirksam und schulemachend werden dann solche Gedanken meistens erst, wenn die Propaganda des Wortes, der Theorie hinzutritt, wie bei Berlioz. So kommt es, dass die vier grossen Symphonieen, mit denen Spohr den Gedanken der Programmmusik verwirklichen wollte, bei seiner Unfähigkeit den überzeugenden musikalischen Ausdruck zu schaffen, schon nach wenigen Jahren gänzlich verschwanden und für die weitere Entwickelung belanglos blieben, dagegen ein bedeutendes Talent, das kein grosses symphonisches Werk der Art hervorgebracht hat, aber den modernen Gedanken in gangbare Kleinkunst übersetzte und — teilweise wenigstens — auch theoretisch vertrat, für diese Entwickelung weit einflussreicher geworden ist: Robert Schumann.

Man war seit längerer Zeit geneigt, Schumann nur aus dem Gesichtswinkel des späteren Gegensatzes zwischen ihm und Wagner zu be-

Digitized by Google

trachten, eine Betrachtungsweise, die auch auf die meisten neueren musikgeschichtlichen Darstellungen, sei es pro oder contra, abgefärbt hat und die falsche Vorstellung erweckt, in Schumann etwa den Hort der musikalischen Reaktion oder doch Rückständigkeit zu erblicken. Demgegenüber muss nachdrücklich darauf hingewiesen werden, dass diese Vorstellung ganz und gar unrichtig ist, so weit sie Schumanns erste Periode betrifft.*) Der junge Robert Schumann trat als romantischer Stürmer und Dränger auf den Plan, der ganz bewusst gegen den veralteten musikalischen Formalismus und Musikbetrieb Stellung nahm, nach neuen Bahnen, neuen Zielen strebte und auch in Wort und Schrift sich mit polemischer Schärfe für seine Ideen einsetzte, wie er denn auch in der „Neuen Zeitschrift für Musik" ein Kampforgan der neuen Richtung schuf, das nur in seinem Sinne weiter geleitet zu werden brauchte, um auch, nachdem er bereits abgeschwenkt war, das Parteiblatt der Wagner-Lisztschen neu-deutschen Schule zu bleiben. Schumann verfocht in allen seinen Schriften den ganz modernen Grundsatz der Notwendigkeit des innigen Durchdringens von Dicht- und Tonkunst. Gerade seine schriftstellerische Begabung, seine Stärke der Kritik und Theorie macht Schumann — auch er wieder ein echtes Kind seiner Zeit, die aus der Romantik hinüberführt zum jungen Deutschland, dessen Vertreter als Publizisten und Journalisten ihr Bestes geleistet haben, — für die Entwickelung der Musik und bis zu einem gewissen Grade auch der von uns behandelten Programmmusik so bedeutend. Im Jahre 1835 erschien aus seiner Feder in der genannten „Neuen Zeitschrift für Musik" ein glänzender Aufsatz über Berlioz' „Symphonie fantastique",**) der in ganz Deutschland Aufsehen machte und dem Werk die Bahn brach. Seine Analyse zeugt von einem verständnisvollen Erfassen der Tat Berlioz' und ihrer Bedeutung für die Zukunft. Er sieht darin seine eigene Forderung nach Durchdringung von Dicht- und Tonkunst erfüllt. Das Einzige, wogegen er sich schon hier ausspricht, ist das Eingehen auf alle Einzelheiten des Programms, die Absicht, alle Vorgänge musikalisch schildern, durch das Programm die Musik ganz und gar binden zu wollen und so in ihrer eigentlichen freien Entfaltung zu hindern. Auch in diesem Punkte fühlt er mit seinem musikalischen Instinkt das Richtige.

Wenn Schumann in seinem Schaffen trotz dieser Begeisterung für

---

*) Von allen Musikhistorikern der neueren Zeit hat zum ersten Male wieder Arthur Seidl in seinen „Wagneriana" II diesen Umstand energisch betont und damit eine gerechtere Würdigung Schumanns angebahnt, während beispielsweise noch Max Graf in seiner „Musik im 19. Jahrhundert" (Berlin 1898) die historische Stellung Schumanns total verkennt und ihn hinter Mendelssohn und Spohr zurücksetzen zu müssen glaubt.

**) Jetzt leicht zugänglich in der Ausgabe der „Gesammelten Schriften" in Reclams Universalbibliothek I, 89, allerdings mit Kürzungen.

Digitized by Google

Berlioz' „Symphonie fantastique" doch nicht an sie anknüpft, ihre Richtung weiterführt, so liegt der Grund davon nicht etwa in diesem Einwand, — denn er hätte ja in diesem Punkt über Berlioz hinausgehen können, — sondern wohl darin, dass ihm die Kraft und das Können versagt war, ein grosses musikalisches Kunstwerk zu gestalten. Wie er, trotzdem ihm der Gedanke des Musikdramas theoretisch vorschwebte und er gleichzeitig mit Wagner einen „Tannhäuser" komponieren wollte, dennoch in der dramatisch völlig ungenügenden „Genofeva" stecken blieb, so sind seine Oratorien nur ausgedehnte Chorwerke, seine Symphonieen Phantasieen oder aufgebauschte Kammermusikwerke. Er ist der Meister der Kleinkunst, des Liedes, des Klavierstückes.

Dennoch ist auch sein musikalisches Schaffen für die Entwickelung der modernen Musik nicht ohne Bedeutung geblieben. Auch darin stellt er eine Fortentwickelung der Tendenzen der Romantik dar, wie sie aus Beethoven herauswuchsen. Wie er in der Theorie an Hoffmanns Gedanken über das innige Verhältnis von Musik und Dichtkunst anknüpft, so sehen wir den Zusammenhang auch in seinen Kompositionen. In seiner Jugendzeit hatte allerdings zunächst ein anderer Dichter, der grosse Humorist der Romantik, Jean Paul, einen mächtigen Eindruck auf ihn gemacht. Eine Jugendliebe ging in Brüche, weil die Geliebte kein Verständnis für den Lieblingsdichter zeigte, eine Freundschaft wurde in seinem Zeichen geknüpft, zwei Romane im Stile Jean Pauls wurden von ihm begonnen und einer seiner ersten Kompositionen, den Papillons op. 2, liegt der Larventanz aus dem vorletzten Kapitel der „Flegeljahre" zu Grunde. Auch der Titel einiger späteren Klavierstücke erinnert an Jean Paul, so die Arabeske op. 18 und das Blumenstück op. 19. Bald aber gewinnt auch E. T. A. Hoffmann bestimmenden Einfluss. Die Fiktion der „Davidsbündler", deren ästhetische Gespräche und Briefe seinen Kritiken und musiktheoretischen Aufsätzen in der „Neuen Zeitschrift für Musik" die Einkleidung geben, erinnert stark an die Serapionsbrüder oder an den oben erwähnten musikalisch-poetischen Klub des Kapellmeisters Kreisler, und „Kreisleriana" nennt Schumann ja auch sein op. 16. Auch andere Titel, wie die von ihm sehr geliebte Bezeichnung Phantasiestücke, noch mehr die Nachtstücke weisen auf Hoffmannschen Einfluss. So sehen wir denn diesen genialen Romantiker auch auf die Schumannsche Entwickelung einwirken. Freilich wie ganz anders und grossartiger ist das Ergebnis bei Weber und Berlioz!

Immerhin hat gerade Schumanns Kleinkunst viel dazu beigetragen, den fruchtbaren Gedanken der Durchdringung beider Künste: Poesie und Musik populär zu machen, freilich auch im schlimmen Sinne des Wortes. Gehen doch alle jene mehr oder weniger nichtssagenden Titel, mit denen

Digitized by Google

die Komponisten bis auf den heutigen Tag Salon-, ja sogar Tanzstücke zu schmücken pflegen, auf Schumanns Beispiel zurück. Auch darf nicht verschwiegen werden, dass Schumann selbst erklärt hat, dass er die literarische Anlehnung in vielen Fällen erst nach der Komposition gesucht habe. Aber es ist immerhin bezeichnend, dass von seinen 74 Instrumental-Kompositionen 34 programmatische Titel tragen und dass namentlich die Werke seiner ersten Periode auch wirklich einen genauen Anschluss an poetische Vorwürfe im einzelnen anstreben.

Schliesslich muss noch hervorgehoben werden, dass er auch in formaler Hinsicht auf die weitere Gestaltung der Programmmusik nicht ohne Einfluss geblieben ist, denn er schuf so recht eigentlich die freiere Form der Phantasie (er wollte sogar ursprünglich seine erste Symphonie „Symphonische Phantasie" nennen) — eine Form, die für das Schaffen Franz Liszts von starker Bedeutung wurde.

Damit stehen wir, nachdem wir den Übergang, die Episode der deutschen Romantik, als notwendiges Entwickelungsglied betrachtet haben, bei jenem Meister, der wie auf so vielen Gebieten der Musik, so auch auf dem der Programmmusik einen neuen mächtigen Anstoss gegeben hat, bei Franz Liszt,*) und wir müssen zugleich auch hier wieder auf die Fäden hinweisen, die sich von Entwickelungsglied zu Entwickelungsglied klar und deutlich hinüberschlingen. Hat Schumann der „Symphonie fantastique" durch seine Recension in der „Neuen Zeitschr. für Musik" die Wege geebnet, so hat Franz Liszt nicht mindere Verdienste um sie, indem von ihm der Klavierauszug zu ihr, wie auch zur Haroldsymphonie stammt. Und später (1855) verfasste er in französischer Sprache eine Besprechung des „Harold" von Berlioz, die allerdings weniger bekannt geworden ist,**) aber zu dem Besten gehört, was über Programmmusik geschrieben wurde, und die weit mehr, als Schumann es tut, den allgemeinen Gedanken klarlegt.

Wie denn überhaupt Liszt an Grösse der Auffassung, hohem Flug des Wollens, Weite des Blickes, aber auch vor allem an propagandistischer Begabung den mehr kleinbürgerlichen, schwächlichen Schumann tief in den Schatten stellte. Was die Tonkunst des 19. Jahrhunderts Franz Liszt an triebkräftigen Gedanken, an vielseitigen Anregungen, an mächtiger Förderung verdankt, ist kaum noch genügend gewürdigt und bildet vielleicht die festeste Grundlage seiner Unsterblichkeit.

---

*) Zum Verständnis von Liszts Schaffen als Programmmusiker dient am besten und ausführlichsten die bekannte Liszt-Biographie von Lina Ramann. Hübsche Beobachtungen darüber enthält auch die kleine Biographie von Nohl und Göllerich in Reclams Univ.-Bibl.

**) Jetzt übrigens in der Übersetzung L. Ramanns leicht zugänglich (siehe oben Heft II. 23, S. 323, Anm. 3).

Digitized by Google

Darum griff er auch den Gedanken der Programmmusik mit vollem Feuereifer auf. Mit Schumann gehört er zu den Komponisten, die vielleicht am meisten mit der Literatur ihrer Zeit verwachsen sind. Aber auch hier tritt der Unterschied beider klar zu Tage. Schumann kommt aus dem engen Empfindungs- und Anschauungskreis der deutschen Romantik und Spätromantik nicht heraus, wenn er sich auch intensiv in diese kleine Welt versenkt, ihn fesselt auch an einem „Faust", einem „Manfred" nur die Liebeslyrik einer-, die Geisterwelt andererseits, nicht aber das „Faust"- oder „Manfred"-Problem als solches. Ganz anders Liszt, auf den in seiner ersten, der französischen Periode vielleicht am entscheidensten Victor Hugo, dessen Anregung durch unsern Hoffmann wir übrigens schon kennen gelernt haben, eingewirkt hat mit seinen ins Grandiose, ja ins Ungeheuerliche gehenden Vorwürfen, seinem Pathos und seinem äussern Prunk, während er dann in einer zweiten Periode in Weimar mitten in die grossen Überlieferungen der deutschen klassischen Dichtung hineinwuchs.

Beide Meister nahmen in ihren Schöpfungen den Ausgang vom Klavier. Beide wählten auch für diese ersten kleinen Kompositionen poetische Vorwürfe, aber auch hier wieder, welch ein bedeutender Unterschied! Liszt geht immer auf das Grosse und Höchste, zugleich bewegt er sich schon von Anfang an in jener Sphäre der schwärmerischen Religiosität und Mystik, die ihn später sogar zum priesterlichen Stande führte. Schon im Jahre 1834 schreibt er den Satz nieder: „Wie sonst, ja mehr als sonst muss die Musik Volk und Gott als ihre Lebensquelle erkennen, muss sie von einem zum andern eilen, den Menschen veredeln, trösten, läutern und die Gottheit segnen und preisen." Und in demselben Jahre komponiert er das Klavierstück „Pensées des morts", dem folgende Stelle aus Lamartine zu Grunde liegt:

„Es gibt beschauliche Seelen, welche Einsamkeit und Betrachtung unwiderstehlich zu den unendlichen Ideen, zur Religion erheben. Alle ihre Gedanken verwandeln sich in Beseelung und Gebet, all ihr Sein ist ein stummer Hymnus an die Gottheit und an die Hoffnung. Sie suchen in sich selbst und in der umgebenden Schöpfung die Stufen zu Gott emporzusteigen, die Bilder und Zeichen, um sich zu sich selbst zu erheben, um sich zu erheben zu ihm. Könnte ich ihnen solche darbieten! — Es gibt Herzen, gebrochen von Schmerz, zertreten von der Welt, die in der Welt ihrer Gedanken, in die Einsamkeit ihrer Seele flüchten, um zu weinen, um zu wachen oder zu beten. Möchten sie sich durch eine Muse aufsuchen lassen einsam wie sie, finden ein Mitgefühl in ihren Tönen und dieselben hörend, manchmal sagen: Wir beten in deinem Wort, wir weinen mit deinen Tränen, wir erheben uns mit deinem Gesange!"

Ich habe die ganze Stelle hier wiedergegeben, um so recht den Unterschied etwa von dem Vorwurf der Papillons Schumanns zu zeigen. Und wie weit steht der Gefühls- und Gedankenkreis der Phantasie-, Blumen- und Nachtstücke Schumanns, dieser Arabesken, Träumereien und Kinder-

Digitized by Google

scenen ab von den „Harmonies poëtiques et religieuses", von den Legenden, von den „Années de pélerinage" eines Liszt, jenen grossen Sammlungen von Klavierstücken, die eine Fülle von Eindrücken, sei es der Natur (Au bord d'une source, Aux cypres de la villa d'Este), sei es der Poesie (Après une lettre de Dante) und Heiligengeschichte oder der Kunst (Rafaels Gemälde „Il sposalizio") in der Musik wiederspiegeln.

Schumann gelang es bekanntlich nicht, seine poetisierenden Absichten auf die grossen Formen der Musik zu übertragen, Liszt hat auch diese Palme errungen, und indem er sich für seine Ideen auch eine neue Form schuf, hat er zugleich einen Schritt über Berlioz, der, wie wir sahen, in einer verworrenen, missverstandenen Form stecken blieb, hinausgetan.

Er ging dabei von der freien Phantasie, wie sie schon Beethoven und Schubert, besonders aber Schumann für Klavierstücke angewendet haben, und, was schon Wagner in seinem bekannten Briefe über Liszts symphonische Dichtungen hervorhob, von der Form der programmatischen Ouvertüre aus und übertrug deren Prinzip auf die Symphonie, die dadurch von der vierteiligen, die freie Entfaltung des Gedankens sehr einengenden Form zu einem geschlossenen Ganzen umgestaltet wurde. Diesem neuen Gebilde verlieh er den für die Verbindung von poetischem Gedanken und musikalischer Form ausserordentlich glücklich gewählten Namen „Symphonische Dichtung".

Über Liszts „Symphonische Dichtungen" selbst kann ich mich ja kurz fassen, da ohnehin in dieser Zeitschrift schon ausführlich darüber gehandelt wurde. Nur auf Wagners schönen Aufsatz über Liszts symphonische Dichtungen möchte ich noch nachdrücklich verweisen.

Schon ihre Vorwürfe zeugen von dem hohen Wollen des Tondichters — wie himmelweit sind sie entfernt von den alten Schlachtsymphonieen, von den musikalischen Naturschilderungen mit ihren Pastoralen und Gewittern u. s. w. —, aber sie zeugen auch von seinem umfassenden Blick, seiner reichen Geistesbildung. Der ersten, der Bergsymphonie (französisch deutlicher „Ce qu'on entend sur la montagne"), deren Entstehung noch in die vorweimarische Periode zurückreicht, liegt ein Gedicht seines Lieblingsdichters Victor Hugo zu Grunde, von dem auch die Dichtung zu „Mazeppa" stammt; Lamartine, den wir gleichfalls schon nennen mussten, ist in den „Préludes" vertreten. Später regen Liszt, wie schon gesagt, unsere deutschen Klassiker an, wie teilweise im „Tasso", dann im „Prometheus", in den „Festklängen" (als Einleitung zu Schillers „Huldigung der Künste") und in den „Idealen", sowie in der „Faust"-Symphonie, daneben dann Dante und Shakespeare (Hamlet), aber auch Werke anderer Künste, wie die „Hunnenschlacht" durch Kaulbachs berühmtes Gemälde, „Orpheus" durch eine antike Vasendarstellung im Louvre. Die alte

Digitized by Google

symphonische Form ist nur in zwei Werken gewahrt, die aber auch bereits durch Berlioz oder vielleicht besser gesagt durch Beethovens Neunte beeinflusst sind, die Faust- und die Dantesymphonie, die beide in einem Chorsatz ausklingen, diese Wagner, jene Berlioz gewidmet. Nicht unerwähnt darf bleiben, dass Liszts Freundin, die Fürstin Caroline Sayn-Wittgenstein, den Gedanken angeregt hat, die Dantesymphonie mit einem Wandeldiorama etwa nach Bildern von Genelli aufzuführen. — An Liszts Symphonieen und symphonische Dichtungen müssen noch einige andere programmatische Tonstücke angeschlossen werden, wie „Le triomphe funèbre du Tasse" als Epilog zur symphonischen Dichtung bezeichnet, der „Nächtliche Zug" und der „Tanz in der Dorfschenke", beide nach Lenaus „Faust", das letztere Stück auch als „Mephistowalzer" bekannt, dem noch zwei andere gleichen Namens und gleichen Vorwurfs folgten, dann der „Künstlerfestzug" (zur Enthüllung des Goethe-Schiller-Denkmals in Weimar), der „Totentanz" für Klavier und Orchester und die unvollendet gebliebene, aus seinen letzten Lebensjahren stammende symphonische Dichtung „Von der Wiege bis zum Grabe".

Das entscheidende und für die ganze weitere Entwickelung wichtigste Moment ist, dass wir in Liszts symphonischen Dichtungen das äusserlich schildernde und beschreibende Element ganz zurückgedrängt sehen, dass sie in richtigem Erfassen des Beethovenschen Ideals nur die allgemein menschlichen Ideen und Empfindungen, ihr Sich-Vereinen und Abstossen, ihr Sich-Durchdringen und Bekämpfen durch das ideelle Mittel der Musik, die der adäquateste Ausdruck des rein Seelischen im Menschen ist und daher wieder auf das rein Seelische am tiefsten wirkt, wiederzugeben suchen. Liszt will nicht etwa die bekannten Vorgänge der Orpheussage, der Mazeppahistorie in ihren Einzelheiten musikalisch illustrieren, sondern ihm ist Orpheus die Kunst, die, wie Orpheus die wilden Tiere, so die widrigen Leidenschaften in der Menschenbrust und im Leben bezähmt, Eurydike das versunkene Ideal, das die Kunst vorübergehend wieder zum Leben erweckt; Mazeppa der an sein Schicksal gefesselte Genius u. s. w. Kurz, die Musik mit ihren Ausdrucksformen wird ihm zum Symbol allgemeiner Gedanken, Vorstellungen, Empfindungen und Gefühle. So hat denn Liszt den Gedanken der Programmmusik, den Spuren Beethovens folgend, aus der Enge kleinlicher Spielerei emporgeführt zur idealen Höhe.

Schon bei der Betrachtung jener Periode, die zeitlich unmittelbar auf Beethoven folgt, hatte ich Gelegenheit, darauf hinzuweisen, wie wenig die grossen Taten der Kunst von den Zeitgenossen oder auch nur von der folgenden Generation in ihrem inneren Kern vollständig erfasst und weiter gebildet werden. Wir sehen allerdings den grossen Genieen zumeist ein Heer von Nachahmern folgen. Das sind aber Anempfinder, die nur

Digitized by Google

das ganz äusserliche Moment der neuen Erscheinung begreifen und zu imitieren suchen.

So fand auch Liszts künstlerische Tat, die so recht eigentlich das Jahrzehnt von 1850—1860 ausfüllt, zunächst nur sehr geringes Verständnis. Ich rede dabei gar nicht von der Kritik, gar nicht etwa von Hanslick, der unbegreiflicher Weise gerade in Liszts symphonischen Dichtungen musikalische Bilderbücher sieht, sondern auch die Musiker und die schaffenden Tonkünstler brauchten dreissig Jahre, um die neuen Anregungen in sich zu verarbeiten und durch richtiges Erfassen derselben eine neue Entwickelung anzubahnen.

Doch bewirkten Berlioz, Liszt und zum Teil Schumann, dass man sich an programmatische Musik in dieser Zeit immer mehr gewöhnte, trotzdem der Name ein Kampfname war, der auf viele Leute wie ein Popanz wirkte. Aber manche Ideen haben etwas so Zwingendes an sich, dass auch solche, die sich ihnen ängstlich fern zu halten suchen oder ihnen feindselig gegenüberstehen, unwillkürlich davon ergriffen werden. So wie sich heute in die Werke rückständiger Komponisten unwillkürlich Wagnersche Wendungen einschleichen, wie wir in einem Zeitalter, in dem das Wort Secession nicht minder schreckhaft wirkt, auf den Bildern älterer Maler plötzlich secessionistische Motive, Farben- und Lichtwirkungen auftauchen sehen, so gibt es kaum einen Anhänger der absolut musikalischen Richtung, der nicht in einer schwachen Stunde einmal unter die Programmatiker gegangen. Hat doch selbst Johannes Brahms eine Klavier-Sonate (seine dritte in f-moll op. 5) geschrieben, deren zweitem Satz er zur Erläuterung seines Stimmungsgehaltes Verse von Steinau voraussendete. Auch Bruckner, der über die programmatische Andeutung seiner Symphonie sonst leicht gereizt werden konnte, hat gelegentlich selbst erläuternde Bezeichnungen gegeben. Das Scherzo der IV. (romantischen) Symphonie schildert bekanntlich eine Jagd. Wenig bekannt dürfte es sein, dass er einmal das Trio dieses Satzes bei guter Laune als die Frühstückspause der Jagd, das „Kalbfleisch" bezeichnete. Das Scherzo der VIII. Symphonie überschrieb er selbst mit „der deutsche Michel" und die Steigerung des Hauptthemas nannte er den „Erzengel Michael", ebenso soll er das Adagio seiner letzten Symphonie, mit dem dieses Werk und damit sein eigenes Lebenswerk abbricht, als „Abschied vom Leben" bezeichnet haben.

Immer mehr wendet sich der Streit von der Frage nach der Berechtigung der Programmmusik überhaupt der Frage zu, wie das Programmatische verstanden und angeordnet werden soll. Im Sinne Schumanns wird hier in der Regel die Konzession gemacht, dass die blosse Anregung durch die Stimmung eines dichterischen Vorwurfes gebilligt werden kann. Das blosse Titelprogramm ist daher weitaus das beliebteste. Leute, die

Digitized by Google

sich vor symphonischen Dichtungen bekreuzen, lassen mit Seelenruhe die Waldesidyllen, Träumereien, Elfenreigen, Hexentänze, die ihnen von den Virtuosen vorgesetzt werden, über sich ergehen. Auch an Programmouverturen nimmt man jetzt schon keinen Anstoss mehr.

Dagegen kann man innerhalb der symphonischen Programmmusik oder der Programmmusik grösseren Stiles zwei Richtungen unterscheiden, die den verschiedenen Entwickelungsphasen, die dieser Zweig der Musik durchgemacht und die ich darzulegen gesucht habe, entsprechen. Die eine — ich möchte sie die realistische Richtung nennen — hält daran fest, ein gegebenes Programm, das meist schon dadurch äusserlich sich kennzeichnet, dass es Vorgänge, sei es aus der Natur, sei es aus der Geschichte oder dem menschlichen Leben, vorführt, in seinen Einzelheiten musikalisch zu illustrieren, die andere Richtung — ich möchte sie die idealistische nennen — nimmt das Programm nur als Stimmungs- und Gedankengrundlage, will nicht den einzelnen Vorgang dem Gehör deutlich machen, sondern lediglich für seinen ideellen Gehalt einen entsprechenden musikalischen Ausdruck finden. Die erstere Richtung stellt sich im wesentlichen als Fortsetzung der ursprünglichen naiven programmatischen Musik dar, die nur auf dem Wege über Berlioz moderne Ausdrucksmittel gefunden hat. Ihr ist Programmmusik im wesentlichen mit Tonmalerei identisch und, indem sie zugleich jene Richtung ist, die seit Berlioz und trotz Liszt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fast ausschliesslich die Programmmusik repräsentierte, trug sie dazu bei, diese falsche oder doch wenigstens nicht son derlichtiefgehende Anschauung von dem Wesen der Programmmusik im Publikum und sogar in musikwissenschaftlichen Werken als die einzig gültige zu verbreiten. Sie entsprach eben dem Geiste der Zeit, der sich auch in Literatur und bildender Kunst jener Periode ausprägte und von einem gewissen nüchternen Realismus oder pseudopoetischen Bourgeois-Geschmack bis zum krassen Naturalismus und Verismus alle Abstufungen durchlief.

So finden wir denn auch in dieser Periode der Programmmusik wieder das alte Thema der Naturschilderungen in den Symphonieen Raffs („Im Walde," „In den Alpen," „Jahreszeiten"), in Rubinsteins „Ocean"-Symphonie, Smetanas „Mein Vaterland", in Riemenschneiders „Julinacht" und „Nachtfahrt", oder Schilderung von Vorgängen des gewöhnlichen Lebens wie z. B. in Goldmarks „Ländliche Hochzeit". Besonders charakteristisch für diese Periode sind jedoch, wie schon gesagt, die Symphonieen mit historischem Programm oder nach dramatischen, allenfalls erzählenden Stoffen, wobei man einerseits vielfach Gelegenheit hatte, die alten beliebten Schlachtschilderungen wieder aufleben zu lassen, andererseits in ganz irriger Weise den Apparat der dramatischen Musik, oft nur das rein Theatralische

Digitized by Google

auf die Symphonie übertrug. So entstanden d'Alberts „Columbus", Moszkowskis „Jeanne d'Arc", Hans Hubers „Tell", Nicodés „Maria Stuart", Raffs und Klughardts „Leonore" (nach Bürgers Ballade), Rubinsteins „Faust" und „Iwan IV.", Rheinbergers „Wallenstein", denen ich noch von ausserdeutschen hervorragenden Komponisten anreihe: Saint-Saëns' symphonische Dichtungen nach mythologischen Stoffen, d'Indys symphonische „Wallenstein"-Trilogie, Smetanas „Wallensteins Lager" „Richard III.", „Hakon Jarl", Dvořáks symphonische Dichtungen nach tschechischen Volkssagen, endlich auch Tschaikowskys sogenannte Phantasie-Ouverturen, ausgedehnte Theaterouverturen, die rein äusserlich die Vorgänge im „Hamlet" oder „Romeo und Julia" illustrieren oder wie in der Ouverture „1812" die übliche Schlachtsymphonie mit dem Widerstreit der Nationalhymnen, während seine erste Symphonie „Winterträume" und seine Orchester-Phantasie „Der Sturm" (nach Shakespeare) und seine symphonische Ballade „Der Wojwode" (nach Mikiewicz) viel leere Tonmalerei enthalten und seine „Manfred"-Symphonie Berlioz' „Harold"-Symphonie seine Orchester-Phantasie „Francesca da Rimini" Liszts „Dante"-Symphonie zum Vorbild nimmt. Auch programmatische Klavier- und Violinstücke („Die Jahreszeiten", „Souvenir d'un lieu cher") schrieb Tschaikowsky und gab sogar seinen Kammermusikwerken gern Titel (das Streichsextett „Erinnerungen an Florenz", das Klaviertrio „à la memoire d'un grand artiste").

Von den Komponisten dieser Richtung wurde der ideale Charakter der Musik nicht selten so sehr verkannt und zu solchen trivialen Aufgaben herabgewürdigt, dass es kein Wunder ist, wenn sich feinfühlige Naturen von der Programmmusik überhaupt abwendeten. Bezüglich der Form ist charakteristisch, dass die meisten der Genannten von Liszts Reform keine Notiz nahmen, sondern an der alten vierteiligen Symphonie festhielten. Erst gegen Ende dieser Periode wurden die eigentlichen symphonischen Dichtungen im Sinne Liszts wieder häufiger, wie etwa Ritters „Seraphische Phantasie", „Erotische Legende", „Karfreitag und Fronleichnam", „Sursum corda" etc. oder Weingartners „Gefilde der Seligen" (nach Böcklins Gemälde) oder Hubers „Böcklin"-Symphonie. Sie leiten uns hinüber zu der letzten Phase, in welche die Programmmusik eingetreten ist.

Mit dem Beginn der neunziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts erlebten wir bekanntlich auf allen Gebieten der Kunst und Literatur einen hochbedeutenden Umschwung. An die Stelle des Naturalismus und Verismus trat wieder eine idealistische Kunst, an die Stelle platter Wirklichkeitsnachahmung Symbolismus und Mystizismus. Einerseits suchte man Vertiefung, Beseelung, Darlegung der differenziertesten Vorgänge im Innern des Menschen mit allen ihren feinen Übergängen, andererseits griff man auch auf ältere Vorbilder zurück, auf das Mittelalter, auf die Kunst des Quattro-

Digitized by Google

cento, den Primitivismus der Holzschnitte; so gelangte man auch zu einer Anknüpfung an die Romantik, mit deren Tendenzen man sich nun wieder vielfach berührte. Die neue Bewegung wird daher, wenn auch nicht erschöpfend, aber im allgemeinen sehr zutreffend als Neuromantik bezeichnet. Novalis und E. T. A. Hoffmann kamen wieder besonders zu Ehren.

Es ist nun sehr charakteristisch, dass es auch dieser Periode vorbehalten blieb, in musikalischer Hinsicht das Werk der Romantik fortzusetzen. Jetzt erst geht das volle Verständnis für Beethoven auf, das in der Epigonenzeit verdunkelt oder nur äusserlich war, jetzt versteht man auch seine Ausdrucksmusik zu würdigen, jetzt knüpft auch die Programmmusik an seine Taten an und schliesst sich der Entwickelung, die Liszt angebahnt hat, an. Immer subjektiver wird das moderne Kunstwerk, das ganze Wesen des schaffenden Künstlers lebt sich in ihm aus. Wichtig scheint mir auch der Umstand zu sein, dass jetzt das spezifische Wesen der einzelnen Künste viel klarer erfasst wird. Wie aus der bildenden Kunst die novellistische und dramatische, namentlich die theatralische Darstellung verbannt wird, so auch aus der Musik, weshalb denn jene ältere realistische Art der Programmmusik mit ihren Tonschilderungen nach Erzählungen und Dramen auch aus diesen Gründen immer mehr an Boden verliert.

Der Tondichter, in dem sich die neue Entwickelungsphase verkörpert, ist Richard Strauss. Er trat zuerst mit einer Symphonie älteren Stiles „Aus Italien" hervor, die er selbst symphonische Phantasie nennt und die wenig programmatisches, sondern lediglich Lokalkolorit enthält, um sich dann im „Don Juan", „Tod und Verklärung" und „Macbeth" den symphonischen Dichtungen Liszts in ihrem inneren und äusseren Wesen anzuschliessen und endlich in „Also sprach Zarathustra", „Don Quixote" und „Ein Heldenleben", an das man noch die Humoreske „Till Eulenspiegels lustige Streiche" reihen muss, in jeder Beziehung über diesen hinauszuwachsen, uns grosse moderne Probleme mit modernen Ausdrucksmitteln künstlerisch gestaltet vorzuführen. Im „Heldenleben" greift er das Thema der Beethovenschen „Eroica" auf, und gerade an diesem Beispiel kann man ersehen, wie er ganz die Intentionen Beethovens begreift und sie doch wieder andererseits nach moderner Anschauung über den grossen, den heldenhaften Menschen neu gestaltet.

Den kühnsten Schritt hat Strauss in seiner symphonischen Dichtung „Also sprach Zarathustra" getan, und manche, auch Anhänger der Programmmusik, sind der Ansicht, dass er hier die Grenze des Stoffgebietes der Musik überschritten habe, indem er sich an ein philosophisches Thema gewagt; aber man darf nicht übersehen, dass die allgemeinen Probleme der Weltanschauung nicht nur Gegenstand der Philosophie, sondern auch der Kunst sein können; ich erinnere nur an das Faust-Problem, und dass Nietzsches

Digitized by Google

berühmtes Buch ebenso oder noch in höherem Grade dithyrambische Poesie als philosophische Lehre enthält, sowie endlich, dass der Tondichter eben alle die mächtigen Eindrücke des Buches rein musikalisch verarbeitet und wiedergegeben hat.

Die sogenannte Tonmalerei ist bei Strauss nichts weniger als Selbst- oder auch nur Hauptzweck, sondern lediglich eines der vielen Mittel zum Zweck — das muss gegenüber der noch immer vorherrschenden irrigen Anschauung über das Wesen der Programmmusik besonders betont werden! Mehr noch als Liszt ist Richard Strauss die Musik Symbol, und ich möchte sagen, dass sich seine Werke zu denen Liszts etwa so verhalten, wie Symbolismus zur Allegorie. Wie jeder, der die Kunst innerlich vorwärts bringt, hat auch er die Ausdrucksmittel gesteigert und ist darin über Liszt hinausgewachsen. Er hat auch der Form, die ja doch dem echten Kunstwerk erst die letzte ästhetische Harmonie verleiht, wieder zu ihrem Rechte verholfen, indem er sie von den Ausartungen der freien Phantasie wieder auf die Geschlossenheit, wenn auch im Rahmen der einsätzigen symphonischen Dichtung, zurückgeführt hat.

Schon regen sich allenthalben neue und junge Talente, die Richard Strauss Gefolgschaft leisten, seinen Anregungen folgen, seiner Ausdrucksmittel sich bedienen, wie Siegmund von Hausegger oder O. Jägermeier u. a. m.

Es erübrigt, nur noch auf einige ausserhalb der natürlichen Entwickelungsreihe stehenden Erscheinungen hinzuweisen, die jedoch nur als vereinzelte gelten können. Namentlich versuchte man immer wieder nach dem Muster der Beethovenschen Neunten und der späteren Werke Berlioz' den Gesang einzufügen, um so durch das Wort selbst das Programm des Ganzen zu verdeutlichen. Direkt an Berlioz knüpft dessen Landsmann Félicien David mit seiner Symphonie-Ode „Die Wüste" an, die mehrere Jahrzehnte danach in Joncière's „La mer" und in Deutschland in Nicodé's „Das Meer", die dieselbe Bezeichnung tragen, Nachahmung gefunden hat. Mehr im Beethovenschen Sinne verwendet Gustav Mahler, der im übrigen die konzentrierte Form der „Symphonischen Dichtung" nicht aufnimmt, sondern entweder die alte viersätzige oder gar eine noch mehrsätzige Symphonieform liebt, den Gesang, indem er in seiner II. Symphonie eine Episode, eine Vertonung des Urlicht aus des „Knaben Wunderhorn" einer Sopranstimme zuweist, am Schluss einen grossen Chor mit einer Erweiterung des Klopstockschen „Auferstehen" verwendet und in seiner neuesten Symphonie, der IV., abermals einen Einzelgesang ans Ende stellt.

Erwähnenswert ist auch ein in jüngster Zeit aufgetauchter Vorschlag des Musikschriftstellers Neitzel, Programmsymphonieen mit lebenden oder Skioptikonbildern aufzuführen — wobei ich an die von mir bereits er-

wähnte Tatsache erinnere, dass auch der Freundin Liszts, der Fürstin Caroline v. Sayn-Wittgenstein, ein ähnlicher Gedanke vorgeschwebt hat — oder ein anderer von Ernest Bloch („La musique en Suisse" 1902, No. 21), die Pantomime zu Hilfe zu nehmen.

Beherrscht alle diese Versuche und Vorschläge das Bestreben, dem Hörer den Inhalt der Programmwerke noch deutlicher und klarer zu machen, als dies durch den blossen Abdruck des Programms auf Partitur oder Vortragsordnung möglich ist, so gibt es andererseits Komponisten, welche die Erfassung ihrer Absichten dem Hörer möglichst erschweren wollen. Gustav Mahler hat bekanntlich das ursprünglich seinen Symphonieen zu Grunde liegende Programm wieder unterdrückt. Es ist so, als würde Fernand Khnopff oder Jan Toorop seine rätselhaften symbolistischen Bilder ohne Titel herausgeben. Man könnte ja noch immer das rein Malerische und Technische daran bewundern oder verwerfen, aber der Sinn, der nun einmal dem Kunstwerk unterliegt, wäre unverständlich und der Eindruck ein ganz verworrener.

Im allgemeinen wird man wohl sagen müssen, dass es jedem Tondichter doch frei stehen muss, die Gedanken und Empfindungen, die ihn bei der Schöpfung seiner Werke beherschten, auszusprechen, um eine falsche Auffassung hintanzuhalten, und dass andererseits das Publikum ein Recht darauf besitzt, von diesen Gedanken und Empfindungen unterrichtet zu werden. Deswegen kann ja doch auch zugegeben werden, dass das musikalische Kunstwerk auch durch das rein Musikalische wirken kann und wirken muss. Aber je ausdrucksfähiger die Musik gestaltet ist — und gerade das echt moderne Kunstwerk ist dies auch —, desto mehr sucht der Hörer tatsächlich nach den inneren Erlebnissen, aus denen heraus der Tondichter geschaffen hat. Man darf auch eines nicht übersehen, dass der moderne Mensch viel sensitiver, feinfühliger oder, um mich eines zwar nicht besonders schönen, aber treffenden Wortes des Historikers Karl Lamprecht zu bedienen, viel reizsamer geworden ist.*) Dass es daneben immer Leute geben wird, denen die Musik nichts sagt, oder die nur das Formelle der Komposition interessiert, darauf habe ich ja schon früher hingewiesen, und das darf uns doch nicht irre machen.

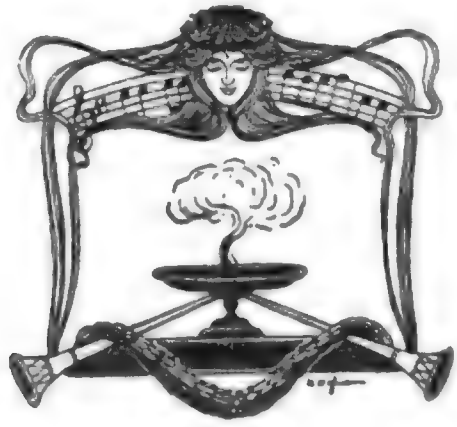
Alles in allem werden wir nun am Schluss der historischen Betrachtung der Progammmusik sagen können, dass sie, nachdem sie nun schon zwei Jahrhunderte und darüber einen Faktor der musikgeschichtlichen Entwickelung gebildet und nicht etwa bloss auf bescheidenem Plätzchen sich behauptet, sondern im Gegenteil sich wie ein lebenskräftiger Schöss-

*) Lamprecht, Zur jüngsten deutschen Vergangenheit (I. Ergänzungs-Band der „Deutschen Geschichte", Berlin 1902). Es ist bezeichnend, dass Lamprechts ganze Betrachtung von der Musik ihren Ausgangspunkt nimmt.

Digitized by Google

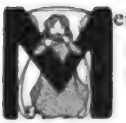
ling in immer mächtigerer Weise ausgebreitet und zu immer feinerer Gestaltung und grösserer Vertiefung sich entwickelt, schon dadurch allein sich ihre Existenzberechtigung erstritten hat. Mehr noch — es würde gerade eine Reihe der herrlichsten Meisterwerke der Tonkunst, von Beethovens Eroica, Pastorale und Neunter angefangen über Berlioz' Schöpfungen und Liszts symphonische Dichtungen bis zu denen von Richard Strauss, als minderwertig verworfen werden müssen, wollte man der Programmmusik diese Existenzberechtigung absprechen. Wir werden nicht soweit gehen, wie dies von einer extremen Seite erst vor einiger Zeit geschehen, in der symphonischen Dichtung direkt das einzig wahre Kunstwerk der Zukunft zu erblicken,*) für uns wird immer das Musikdrama, das Gesamtkunstwerk Richard Wagners, den höchsten Gipfel der Kunst bedeuten, aber wir werden zugestehen müssen, dass die Programmmusik, sofern sie nicht in einer dem Charakter der Musik zuwiderlaufenden Äusserlichkeit stecken bleibt, sondern ihre ideale Aufgabe erfüllt, eine dauernde Bereicherung des tondichterischen Schaffens bedeutet.

*) Urban, Strauss contra Wagner (Berlin 1902). Nicht ohne symptomatische Bedeutung könnte es erscheinen, dass auf der letzten (39.) Tonkünstlerversammlung zu Basel im Juni d. J. nicht weniger als fünf Werke der Programmmusik aufgeführt wurden. Sogar ein neuer Versuch, eine „dramatische Symphonie", wurde uns dort beschert.



VORSCHLÄGE ZUR REFORM DES GESANGUNTERRICHTS IN DEN SCHULEN

von Max Battke-Berlin



eine Schüler singen gut genug; also ist eine Reform des Gesangunterrichts nicht nötig! sagte mir kürzlich der Rektor einer Berliner Gemeindeschule.

Wenn der vielgewaltige Herr Rektor seine eigene Schule für den Mittelpunkt der Erde hält, so ist dagegen nichts einzuwenden, wohl aber dagegen, dass er das Ziel einer musikalischen Erziehung so gering einschätzt. Das zwingt mich, eine kleine Anleihe bei Ambros (Geschichte der Musik) zu machen, der von den alten Griechen schreibt: „Die musische oder musikalische Erziehung des Knaben hatte einen ganz anderen Sinn und Zweck, als nur, ihn ein Lied richtig singen und gehörig mit der Kithara (Lyra) begleiten zu lehren. Er sollte nicht sowohl Musik machen lernen, als musikalisch werden, das heisst, es sollte ihn jener Lebensäther edeln Masses durchdringen, der den geordneten Tönen innewohnt. Bei solcher Auffassung der Sache gab die Musik dem heranwachsenden Knaben Wohlklang der Sprache, Anmut der Bewegung, edeln Ausdruck der Rede und eine harmonische Seelenstimmung, auch wenn er nicht gerade die Lyra zur Hand nahm oder Gesang hören liess."

Ob wohl alle Knaben jenes Herrn Rektors oder vielleicht auch nur die Hälfte seiner Oberklasse dieses Ziel erreicht haben?

Ich höre schon seine Verteidigungsrede: „In den Konservatorien und Musikbildungsstätten wird solch ein hohes Ziel auch nicht erreicht, nicht einmal erstrebt. Weshalb sollten denn die Schulen sich ein so schier unerreichbares Ziel stellen?"

Die Schule und die Kunst sollen das Volk erziehen; das Volk soll mit seinem Hunger nach Schönheit nicht auf Privatveranstaltungen hingewiesen werden, die nur den Begüterten erreichbar sind. Ob übrigens sämtliche Konservatorien hierin ihre Pflicht tun, ist eine andere Frage, die ich hier nicht entscheiden will. In keinem Fall wäre es in der Ordnung, die Sünden anderer Leute und anderer Institute zum Verdecken der eigenen Fehler herbeizuholen. Im Gegenteil: kann man sich auf Privatinstitute und

Digitized by Google

Konservatorien nicht verlassen, so haben um so mehr Schule und Staat die Verpflichtung, diese musische Erziehung in die Hand zu nehmen. Wer die Jugend erzieht, der erzieht das Volk!

Sehr wertvoll ist ein Ausspruch von Georg Goehler im „Kunstwart" (Jahrgang 14, Heft 13) „Über musikalische Erziehung": „Das Grundübel, dem bisher der schlotterige Betrieb dieses Unterrichtszweiges zuzuschreiben war, ist ganz anderer, als musikalischer Natur. Es ist die Verachtung, mit der viele Rektoren und Lehrer dem Gesangunterricht, ja selbst dem Kollegen, der ihn erteilt, gegenüberstehen. Das merken die Schüler sehr bald, und sie wissen sich danach einzurichten. Sobald man den Schüler von Anfang an erzieht, auch diese Stunden für voll anzusehen, sobald er durch die lebendige Art des Unterrichts fühlen lernt, dass es sich hier zwar nicht um $a + b = x$, wohl aber um viel höhere, um Lebensdinge handelt, geht er auch mit."

Will man eine Krankheit heilen, so muss man zunächst das Grundübel beseitigen, und das scheint in diesem Falle ungemein leicht: man stellt den Gesanglehrer seinen Kollegen gleich, indem man einfach sein Unterrichtsfach so hoch einwertet, als dieses es tatsächlich verdient, nämlich indem man es mindestens ebenso hoch stellt, wie etwa Geschichte, Geographie oder — wie die Sprachen! Denn ist die Musik nicht auch eine Sprache? Die internationale Sprache der Gebildeten? Ist sie nicht mindestens ebenso wertvoll in ihren intimsten Enthüllungen, als etwa die anschauliche Redeweise des Homer oder die bilderreiche Sprache des herrlichen Horaz? Und fordert die Musikbetätigung nicht mindestens ebensoviel Logik und Geistesgegenwart, wie ein lateinisches Extemporale? Nur jemand, der den wahren Sachverhalt nie geprüft hat, dessen Urteil von vornherein einseitig und befangen ist, der überhaupt nicht prüfen will, weil es bisher „auch ohne Musik gegangen ist", wird hier mit einem absoluten Nein antworten.

Meine Forderung geht weiter: Die Zensur in der Musik muss ebenso massgebend für die Rangordnung und für die Versetzung der Schüler sein, wie jede andere auch.

Dispensationen freilich dürfen dann nicht mehr in solchem Massstabe stattfinden, wie bisher. In einer höheren Töchterschule Berlins z. B. habe ich es selbst erlebt, dass von den 57 Schülerinnen der ersten Klassen 45 dispensiert waren; je 20 waren dispensiert von der zweiten und von der dritten Klasse (41 + 45 Schülerinnen); von 143 jungen Mädchen sangen also nur 58. Und die dispensierten 85? Waren die wirklich zu elend und zu schwach, um den gesundmachenden Sport des Singens betreiben zu können? Ich fürchte, dass der Grund ein anderer war: der Gesangunterricht wird eben nicht für voll angesehen, weder von den Schülern,

Digitized by Google

noch von deren Eltern. Ja bei einigen „höheren" Töchtern gehört es direkt zum guten Ton, sich von den Gesangstunden dispensieren zu lassen, denn sie nehmen ja später, wenn sie erwachsen sind, „wirklichen" Gesangunterricht. Die Eltern solcher gesangunlustigen Kinder möchte ich mit dem alten Spruch warnen: „Was Hänschen nicht lernt, lernt Hans nimmermehr!"

Es ist ja traurig, dass man die Menschen immer erst zu ihrem Glück prügeln muss, aber mit diesem Umstand muss man doch nun einmal rechnen, das wissen alle Weltverbesserer und — Lehrer! Könnte ein Lehrer denn immer freudig unterrichten, wenn er sich seiner Würde als Weltverbesserer und als Volksveredler nicht stets voll bewusst wäre? Denn Dank hat er fast nie, und sein Gehalt hält mit seiner Arbeitsleistung und seiner Opferwilligkeit schlechten Schritt. Als ganz besonderen Undank empfindet der Gesanglehrer es, dass sich oft gerade die Kinder von seinem Unterricht dispensieren lassen, die er am weitesten gefördert hat, und deren Leistungen er für die Klassen vorzüglich als Vorbilder verwenden könnte. Liegen die Kinder aber im Stimmwechsel, sodass sie den praktischen Unterricht nicht mitnehmen können, so müssen sie zum wenigsten dem theoretischen Unterricht beiwohnen. Über die Möglichkeit der Einrichtung von Theorieklassen — für die einstweilen weder der Staat noch die Privatschule Geld übrig hat — spreche ich weiter unten.

Ein Einwurf, auf den ich gefasst bin, ist folgender: „Wie kann man denn von allen Kindern musikalische Begabung verlangen? Das wäre doch eine schreiende Ungerechtigkeit gegen die schlechten Sänger, ihre Musik-Zensur vollwertig einzuschätzen!"

Durchaus nicht! Dann wäre überhaupt jedes Vergleichen von Zensuren eine Ungerechtigkeit. Wie häufig kommt es nicht vor, dass jemand in Mathematik vorzüglich und in Latein völlig unbrauchbar ist! Und wie manch perfekter Lateiner ist ein elender Mathematikus! Wie vermeidet man denn da Ungerechtigkeiten bei Rangordnung und Versetzung? Natürlich wird der ehrliche Gesanglehrer seine Schüler nicht nach Schönheit der Stimme einschätzen, auch nicht einmal lediglich nach der musikalischen Begabung, sondern er wird den Ungerechtigkeiten aus dem Wege gehen, indem er Fortschritte, Eifer und Fleiss zensiert.

Und ausserdem: Für den musischen Unterricht, wie ich ihn mir denke, ist musikalische Begabung durchaus nicht die Hauptsache. Professor Hermann Kretzschmar schreibt in seinen „Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik": „Die letzten Ergebnisse einer musikästhetischen Erziehung hängen allerdings nicht von speziell musikalischen Talenten, sondern von der allgemein geistigen Begabung und Bildung ab."

Auch ist eigentlich niemand in des Wortes verwegenster Bedeutung „unmusikalisch". Ich hörte bei einem Lehrerkongress einmal einen wort-

Digitized by Google

führenden Pädagogen, einen Seminardirektor, der die Behauptung aufstellte: Wenn ein Kind Jambus und Trochäus unterscheiden kann, ist es rhythmisch, und wenn es a e i o und u auseinanderhalten kann, ist es melodisch beanlagt. In Wirklichkeit habe ich oft die Erfahrung gemacht, dass das anfängliche Nichttreffen eines Tones in den allermeisten Fällen auf Ungeübtheit der Stimmbänder zurückzuführen war, und in den seltensten Fällen auf die Ungeübtheit des Ohrs. Beide Werkzeuge aber können durch Übung sehr vervollkommnet werden.

Wenn die Kinder besonders im ersten Singejahr alle — ohne Ausnahme — mit der nötigen Geduld behandelt werden, gibt es keine unmusikalischen unter ihnen. Freilich gehört dazu ein Lehrer, wie ich ihn vorher schilderte, der seinen Beruf, ein Wohltäter der Menschen zu sein, als seine Pflicht auffasst. Wenn die sogenannten „Brummer" immer dazu angehalten werden, fleissig mitzusingen und auch öfter zum Einzelsingen einfachster Übungen herangenommen werden, entwickeln sie sich im Laufe der Jahre fast ausnahmslos zu solchen Mitgliedern eines Schulchors, die zum wenigsten nicht stören.

Ich glaube somit zunächst die Möglichkeit nachgewiesen zu haben, den Gesangunterricht gleichberechtigt mit den anderen Unterrichtsfächern einzustellen.

Gar übel sieht es im Schulgesangunterricht mit dem Vormachen aus. Unterstützen im praktischen Leben den Strebenden die Vorbilder, die Ideale mehr als das gesprochene Wort, so sind Vorbilder für die Musik einfach unentbehrlich.

Aber was für eine musikalische Vorbildung haben die Herren Lehrer von den Volksschulen — und auch von vielen anderen öffentlichen Schulen — geniessen können? Ein alter bewährter Seminar-Professor sagte mir: „Wir sind ja froh, wenn so ein zukünftiger Dorfschullehrer imstande ist, auf der Geige die gebräuchlichsten Tonleitern einigermassen anhörbar durchzustümpern."

Und wie sieht es mit dem vorbildlichen Gesang aus? Ja weiter: Wie sieht es mit dem vorbildlichen „Wohlklang der Rede" aus? Das Leben ist kurz, und der Mensch will recht früh zum Brotverdienen kommen. Er kann also ganz unmöglich langwierige Studien für Deklamation und Kunstgesang auf dem Seminar betreiben. Dann muss anderswie Hilfe geschaffen werden. Ohne Vorbilder dürfen die Kleinen auf keinen Fall bleiben, wenn man es wirklich ernst mit dem Gesangunterricht meint.

Zunächst eines: Der Gesangunterricht dürfte an städtischen Schulen, wo auch Lehrerinnen zur Verfügung stehen, in den Kinderklassen nicht von Herren, sondern nur von Damen gegeben werden, denn die Frauenstimme kommt der Kinderstimme viel näher, als die Männerstimme. Ist

Digitized by Google

das nicht zu viel verlangt von den armen Kleinen, wenn sie schon eine neue Kunst anfangen, dass sie auch gleich noch ihre Nachahmungen um eine Oktave transponieren müssen, die Klangfarbe ausser Acht lassen u. s. w.

Einige Lehrer helfen sich mit einem Instrument. Das ginge noch an, wenn es die Violine ist, die unter allen Instrumenten der menschlichen Stimme am nächsten kommt, und andrerseits wieder auch genügend absticht, um Korrekturen deutlich zu machen. Weniger gut als Vorbild ist das temperiert gestimmte Klavier, das nur als Begleitinstrument dienen darf. Vollkommen unbrauchbar ist das Harmonium.

Wenn man den Kindern aber nicht einen unzureichenden Ersatz, sondern wahrhafte Vorbilder geben will für ihre Musikbetätigung, kann das nur in einer öffentlichen Aufführung geschehen, in der mustergültige Leistungen zu Gehör gebracht werden. Da ist es auch möglich, den Kindern die vokale Vielstimmigkeit und den Chorklang vorbildlich zu Gehör zu bringen, Klangwirkungen, deren Vorführung im Klassenunterricht ja vollständig unmöglich ist. So hat Berlin seit vorigem Winter seine Jugend-Konzerte, in denen Künstler ersten Ranges einer tausendköpfigen Kinderschar herrliche Kunst geben. In mehreren anderen Städten hat diese Einrichtung bereits Nachahmung gefunden und wird sich hoffentlich immer mehr und mehr verbreiten. Wir kommen auf diesem Wege dem wahrhaften Musikverständnis viel näher, als durch Selbst-Musizieren. „Nicht dass Musik schlecht nachgeahmt, sondern dass sie gut angehört werde, bewährt sich schliesslich als eine hohe und beseligende Fähigkeit des Gemüts." (Heinrich von Stein, Wagnerlexikon.)

Allerdings wenn man glaubt, dass die Kinder nicht in den Konzertsaal gehören, weil sie sich dort durch unendlich viele Nebensächlichkeiten von dem stimmungsvollen Geniessen eines Tonwerkes abhalten lassen, so ist dieser Grund unzureichend. Jedenfalls enthebt er die Erzieher nicht der Pflicht, ihren Zöglingen dennoch Vorbilder zu geben. Das hat dann im Rahmen der Schule zu geschehen und würde sich etwa so verwirklichen lassen: Tüchtige Vortragskünstler, zunächst also Sängerinnen und Sänger, Sprecherinnen und Rezitatoren, ferner auch Klavier- und Geigenkünstler und -künstlerinnen reisen von Stadt zu Stadt, von Schule zu Schule und tragen den Kindern ein kurzes, auserlesenes Programm vor, das der Zeit und der Aufnahmefähigkeit der betreffenden Klasse genau angepasst ist. (Vergl.: „Die Musik", I. Septemberheft 1902, R. Breithaupt: „Kunst und Musikwissenschaft" und II. Jahrgang, Heft 5, „Musik und Schule" von demselben Verfasser.) Das Programm muss von einer eigens dazu eingesetzten Fachkommission entweder von Fall zu Fall festgesetzt werden, oder es wird ein systematisches Verzeichnis herausgegeben, das Repertoire der ausführenden Künstler werden muss, und

Digitized by Google

aus dem der Schulleiter jedesmal die entsprechenden Nummern auswählt. In solch einem Schul-Konzert muss Vokal-Musik und Deklamation abwechseln, die Instrumentalmusik kann auf ein Minimum beschränkt werden. Um eine erziehliche Wirkung auszuüben, würde es genügen, wenn diese Konzerte vierteljährlich einmal stattfänden, so dass also ein eigens hierzu angestelltes Künstler-Ensemble imstande wäre, 50—60 Schulen Vorbilder zu geben. Dass die Künstler und Künstlerinnen, die zu diesen Schulvorträgen gewonnen werden, tüchtige Vertreter ihres Faches sein müssen, ist selbstverständlich. Die Programmkommission würde die Verpflichtung haben, aus der Reihe der Bewerber in einem Probe-Konzert die Geeignetsten auszuwählen. Es ist dabei zunächst ziemlich gleichgültig, ob diese Künstler staatliche oder städtische Angestellte werden, ja wenn sich eine Reihe von Schulen kleiner Städte in einem Bezirk zusammentut, bedarf es zunächst weder der Barmittel des Staates noch des Magistrats, um diese Einrichtung lebensfähig zu machen, sondern lediglich des schriftlichen Übereinkommens zwischen den Schulleitern und den geschäftlichen Leitern der Schul-Konzerte, dem Agenten der Künstler. Die Honorare in diesem letzteren Falle werden dann zusammengebracht dadurch, dass jedes Kind ein kleines Eintrittsgeld bezahlt.

Wie tief und eindringlich solche Konzerte im kleinen Rahmen, gewissermassen als „Hausmusik", wirken, darüber kann nur der ein vollgültiges Urteil fällen, der das Plärren der Kinder vor und das tonschöne Singen eben derselben Kinder nach dem Anhören eines künstlerisch vorgetragenen klassischen Tonstücks erlebt hat, darüber kann nur der entscheiden, der die Kinder etwa den „Erlkönig" deklamieren hörte, ehe sie das herrliche Lied von Schubert kannten, und der dieselben Kinder hörte, nachdem sie durch die Vertonung des Gedichtes eine Ahnung von der Schönheit und dem Stimmungsgehalt bekommen hatten. Wenn man erst anfangen wird, die Wichtigkeit des Vorbildes einzusehen, wird man auch nicht mehr weit davon sein, seine Notwendigkeit anzuerkennen und wird somit auf die vornehme Ausbildung in der Musik, auf die musische Erziehung der alten Griechen kommen. Und wenn sich diese Einrichtung der „Wandersänger" (cf. Wanderlehrer) erst bewährt hat, dann wird auch der Staat das Seinige dazu tun, diese Schul-Konzerte lebensfähig zu erhalten.

Dass mit solchen Schul-Veranstaltungen dem ausübenden Musiker selbst der grösste Gefallen geschieht, liegt auf der Hand; denn abgesehen von der Hebung der Standes-Autorität gäbe es dann plötzlich in diesem Berufe eine Reihe fester Staatsanstellungen mehr, was für die wirtschaftliche Hebung und für die gesamte Entwickelung des Standes von wesentlichem Einfluss sein würde.

Bei diesen Schul-Vorführungen kann gleichzeitig ein Fehler ab-

geschwächt werden, den der Gesangunterricht von heute meistens — oder vielleicht immer? — zu machen pflegt.

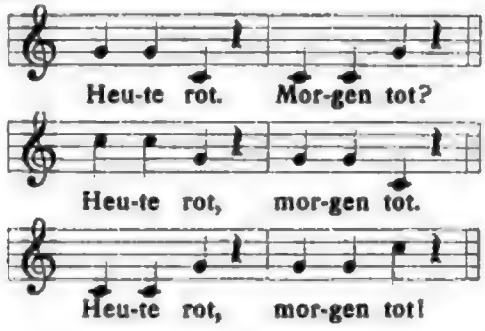
Das Ziel einer Schul-Erziehung soll eigentlich das sein, dass die Resultate der sämtlichen Lehrfächer sich zusammenschliessen und ein einziges Ganze, die „harmonische Ineinsbildung von Verstand und Gemüt" ausmachen. Der Lehrer muss etwa den Seiler nachahmen, der alle kleinen Fäserchen zu einem Faden und alle Fäden zu einem haltbaren Seil zusammendreht. Falsch ist es, wenn der Schüler, der die Schule verlässt, lauter lose und lockere Fäden und Fädchen mitbekommt, die beim ersten Anziehen und Anspannen im Kampf mit der Aussenwelt reissen. Das Ziel hat der Gesangunterricht, der sich ganz und gar nicht den anderen Unterrichtsfächern angliedert, zu erreichen. Mit Ausnahme einiger Choräle, die auch in der Religionsstunde gelernt werden, hat er zu allen übrigen Unterrichtsfächern keinerlei Beziehungen. Angenommen, es fehlt an den nötigen Liedern, welche diese Verschmelzung herbeiführen können, so fällt in den oben vorgeschlagenen Schul-Konzerten dieser Grund weg: gesungene Psalmen, altdeutsche Lieder, Volkslieder anderer Nationen, lustige Liedlein der jetzigen Zeit würden dazu dienen, den Zusammenhang zwischen Gesang einerseits und Religion, Geschichte, Geographie, Literatur u. s. w. andererseits herzustellen. Auch das gesprochene Wort kann und muss da vermitteln helfen.

Die Erziehung zum Verständnis der Musik muss genau denselben Weg nehmen, wie die Erziehung in der Muttersprache, das Kind lernt zunächst lesen und schreiben, der Anschauungsunterricht hilft ihm weiter, und schliesslich kommt der deutsche Aufsatz. Denselben Stufengang muss man in der Erziehung zur Tonsprache einhalten: dem Lesen entspricht naturgemäss das Vom-Blatt-Singen, dem Schreiben das Musikdiktat. Der Anschauungsunterricht wird natürlich durch Gehörsübungen ersetzt, und der deutsche Aufsatz ist in der Musik die Formenlehre. Über die drei erstgenannten Unterrichtsarten in ihrer Anwendung in Kinderklassen habe ich mich bereits zur Genüge in meinen Büchern ausgesprochen. (Elementarlehre der Musik; Primavista, eine Methode, vom Blatt singen zu lernen; die Erziehung des Tonsinnes, Übungen für Ohr, Auge und Gedächtnis.) Auch über den musikalischen Satzbau befindet sich ein Büchlein in Vorbereitung, das den Titel führen wird: „Tonsprache — Muttersprache". Ich beschränke mich für heute deshalb darauf, den ungefähren Weg, wie ich ihn bei Gemeindeschulkindern der unteren Klassen bereits praktisch erprobt habe, andeutungsweise zu geben.

Der Schüler wird zunächst dazu geführt, einen ebenmässig gebauten zweiteiligen Satz rhythmisch genau zu sprechen und in Notenwerten — ohne Notensystem — niederzuschreiben. Beispiele: Ende gut, alles gut.

Digitized by Google

— Wie du mir, so ich dir. — Heute rot, morgen tot. — Dann muss er denselben Satz so ausdrucksvoll sprechen, dass schon verschiedene Tonhöhen erkennbar sind. Diese Hebungen und Senkungen der Stimme werden als Kurven an die Wandtafel geschrieben, mit den vorhergegangenen rhythmischen Aufzeichnungen, den Notenköpfen, besetzt, und nachträglich zeichnet der Lehrer das Notensystem hinein. Oder die Kurven, die der Stimme folgen, werden vom Schüler in das Notensystem hineingezeichnet, und der Lehrer verteilt selbst die rhythmischen Aufzeichnungen auf diese gewundenen Linien. Durch Ganz- und Halbschlüsse wird der Schüler dann auf den Unterschied zwischen Komma, Punkt, Fragezeichen, Ausrufungszeichen u. s. w. hingeleitet. So wird der Schüler bald, selbst wenn man nur c—g—c′ zum „Komponieren“ nimmt, die Interpunktionen setzen können, wenn er hört:



Durch mehr oder weniger ansteigende Deklamation des „Wie du mir, so ich dir!“ wird der Schüler auf das Drohende, Kräftige im Aufsteigen und auf das weniger Energische bei kleinen Tonschritten (Sekunden oder gar Tonwiederholungen) aufmerksam gemacht. Auch über Motiv-Entwickelung lässt sich gar manche leicht verständliche Anweisung hineinstreuen. Und schliesslich wird jeder einigermassen intelligente Zögling imstande sein, ein Gedicht von einfacher Form so ausdrucksvoll zu betonen, dass es unter der leitenden Hand des geschickten Lehrers zum Gesang, zum „Volkslied“ wird. Nicht grosser musikalischen Begabung bedarf es für diese Übungen im Verstehen der Tonsprache, sondern derjenigen intellektuellen Fähigkeiten, die auch in den anderen Fächern ausschlaggebend sind für die Bewertung der Leistungen eines Schülers.

Aber woher die Zeit nehmen, in den behördlich verfügten zwei Gesangstunden wöchentlich alle diese Übungen durchzunehmen? Denn schliesslich darf der praktische Gesang, der doch bisher die Hauptsache war, nicht vernachlässigt werden. Und wo sollen die Privatinstitute das Geld für die Mehrleistung eines so vorgeschulten, tüchtigen Fachmannes herbekommen?

Das Bild des im Gesangunterricht erstrebten Zieles war bisher folgendes:

Ziel und Zweck: Singen und Auswendiglernen von Liedern und Chorälen.
Mittel zum Zweck: das Vom-Blatt-Singen.
Begleiterscheinung des Zieles: Gemütsbildung.

Nach meiner Auffassung muss die Begleiterscheinung zur Hauptsache, zum eigentlichen Ziel werden. Das Singen und Auswendiglernen von Chorälen wird somit ebenfalls nur zu einem Mittel zum Zweck. Dadurch wird allein viel Zeit gewonnen. Und wenn die massgebenden Herren in der Regierung und in den städtischen Schuldeputationen eingesehen haben, welch grosse Wichtigkeit dem musischen Unterricht beizumessen ist, dann werden sie vielleicht doch einem oder dem anderen Unterrichtsfache die Zeit beschneiden und sie der Musik zuweisen. Denn die Schule genügt in der heutigen Gestaltung nur sehr einseitig der Verpflichtung, die Jugend zum Leben zu erziehen. Das Leben besteht nicht bloss aus Arbeit, sondern auch aus der notwendigen Ruhe und Erholung, Neueindrücken und inneren Sammlung. Der strenge Pädagoge glaubt seine Schuldigkeit zu tun, wenn er den Schüler zur Arbeit anhält und hält es nicht bloss für überflüssig, sondern sogar der Würde des Lehrberufs unangemessen, seine Zöglinge auch zum nutzbringenden Geniessen der Ruhe und Erholungszeit anzuleiten. Tritt der Jüngling oft ahnungslos aus der Schule in die Welt, so richtet er auf der Suche nach Erholung, Genuss und Glück oft Körper und Seele zu Grunde, während eine richtige Anleitung zum edlen Geniessen ihm den Weg zur Harmonie, zum Seelenfrieden, zur körperlichen und geistigen Gesundheit gezeigt hätte. Welche Kunst aber ist mehr berufen, als die Musik, diese Lücke in der Erziehung auszufüllen?!

Die eine Frage bleibt noch zu beantworten: wo sollen die Privatschulen das Geld für die Mehrausgaben hernehmen? Denn zu einem solchen Beruf gehört ein ganzer Mann, der die Welt und seinen Beruf versteht. Aber auch hier ist der Weg nicht schwer zu finden: man gründe Schul-Konservatorien, d. h. mit jeder Schule soll gleichzeitig eine Musikunterrichtsanstalt vereinigt sein. Die augenblicklichen Konservatoriumsleiter werden natürlich durchaus gegen diesen Plan sein. Aber was bedeuten Sonderinteressen einiger Wenigen gegen die Interessen eines ganzen Volkes? Zudem würde diese Einrichtung ja nicht diejenigen Musikhochschulen und Konservatorien schädigen, die Berufsmusiker ausbilden, sondern sie im Gegenteil durch Zuführung eines sorgfältiger vorbereiteten Materials in ihren Bestrebungen heben. Ich denke mir die Schul-Konservatorien etwa so: einige der Schulräume, die für den Nachmittagsunterricht nicht gebraucht werden, sind für den Musikunterricht frei gegeben. Die Leitung des Konservatoriums hat jedesmal der Gesanglehrer der Schule. Ob er — gewissermassen als Miete — an den Schulvorsteher Prozente von den

Digitized by Google

Stundenhonoraren bezahlt oder nicht, kommt auf jedesmalige Vereinbarung an. Jedenfalls hat er als Gegenleistung zum mindesten die Verpflichtung zu übernehmen, Theorieklassen einzurichten, in denen das bereits vorher erwähnte Lesen und Schreiben in Tönen, Gehörsunterricht und musikalische Formenlehre zu üben sind. Mit der Art freilich, wie die „Theorie" gewöhnlich in den minderwertigen Konservatorien gelehrt wird, darf dieser Unterricht nichts als den Namen gemein haben.

Die Teilnahme am Theorie-Unterricht muss für sämtliche Schüler obligatorisch sein, gleichviel ob sie im Stimmwechsel sind oder früher aus sonst einem Grunde Dispens hatten. Jede Klasse muss natürlich ihre eigenen Theorie-Stunden haben, höchstens dürfen zwei Klassen kombiniert werden, so dass z. B. eine achtklassige Schule mindestens vier Theorie-Klassen hätte. Weniger begabte Schüler können den Kursus derselben Klasse noch einmal durchmachen, wenn sie auch für die übrigen Schulfächer in die nächsthöhere Klasse versetzt worden sind. Ebenso können diejenigen, die sehr begabt sind, am nächsthöheren Theorie-Kursus teilnehmen, auch wenn sie in ihrer Schulklasse sitzen geblieben sind.

Wie es früher eine Zeit gegeben hat, wo das Turnen nicht zu den Schulfächern gehörte, so hat auch der Zeichen- und neuerdings der Schwimmunterricht sich erst allmählich ein Heimatsrecht in der Schule erwerben müssen. Dasselbe gilt von dem Handarbeits- und Tanzunterricht an höheren Töchterschulen. So hoffe ich, dass bald auch eine Zeit kommen wird, die den musischen Unterricht in der Schule nicht nur für berechtigt, sondern für vollkommen selbstverständlich hält.

Die Reform nach dieser Richtung hin brauchte sich durchaus nicht als Revolution zu äussern: Es darf auf Schüler und Schülerinnen keinerlei Zwang ausgeübt werden, sondern der Besuch des Schul-Konservatoriums ist in das freie Ermessen der Eltern gestellt. Ferner muss auf Anstellung derjenigen Lehrkräfte im Schul-Konservatorium, welche die meisten Schulkinder zum Privatunterricht haben, möglichst Bedacht genommen werden. Durch vorzügliche Anstaltsleistungen muss es im Verlaufe eines Schulturnus dahin kommen, dass alle Schüler, die nicht gerade privatim Musikunterricht haben, die Musikunterrichtsanstalt ihrer Schule besuchen. Dass die Deklamation ein wichtiges Unterrichtsfach in dieser Schulabteilung werden muss, brauche ich nicht erst zu sagen.

Wenn Schule und Kunst so zusammen arbeiten, wird die Erziehung des Volkes vielleicht eine solche werden, dass manche sozialen Fragen keiner Lösung mehr bedürfen, über deren Beantwortung sich heute die Klügsten den Kopf zerbrechen.

Digitized by Google

MUSIKALISCHE CITATE UND SELBSTCITATE

von R. Sternfeld-Friedenau

evor ich beginne, fühle ich das Bedürfnis, meinen verehrten Leser zu beruhigen: ich gedenke nicht, im Folgenden musikalische Ähnlichkeiten und Identitäten aufzuspüren; ich will weder die höhere noch die niedere Reminiszenzen-Jagd ausüben, dieweil dieses mit Recht so beliebte Jägervergnügen ohnehin schon, mit und ohne Jagdschein, von unserm musikliebenden Publikum in Konzert und Kammer unablässig und erfolgreich betrieben wird. Ich will die Zahl jener uns allen so bekannten und angenehmen Mitbürger nicht vermehren, die uns so oft zu imponieren wussten, wenn sie mit triumphierender Miene verkündeten, dass Agathens Jubelmelodie und der Tannhäuser-Marsch doch eigentlich dasselbe sei, dass Brünnhildens Schicksalskündigung schon im „Hans Heiling" vorkomme, dass die Wasserfigur des Rheingold-Anfangs aus der Melusinen-Ouvertüre, das Schmiedemotiv aus dem Schubertschen d-moll-Quartett-Scherzo „entlehnt" sei; (Mutige brauchen stärkere Ausdrücke). Ja, wollte ich mich solches Versuchs unterfangen, so würde mich eine Reminiszenz selbst zurückschrecken, ich meine jene Anekdote von Brahms, die ich hier nur zu erzählen wage, weil es immer noch einige Leser der „Musik" geben soll, die sie nicht kennen. Als seine erste Symphonie zuerst im Gewandhaus gespielt wurde, kam Herr L., der auch in Musik machte, und drückte Brahms seine Bewunderung aus: „Aber merkwürdig, Herr Doktor, ist doch in dem grossen C-dur-Thema des letzten Satzes die Ähnlichkeit mit ‚Freude, schöner Götterfunken'!" „Ja wohl," erwiderte der Knorrige und Knurrige, „aber merkwürdiger noch, dass auch jeder Esel das gleich heraushört!"

Nein — ich will mich hier mit weniger gefahrvollen Dingen befassen, will dem hochfliegenden Reminiszenzen-Ehrgeiz entsagen und ganz prosaisch nur musikalische Citate konstatieren. Da befinde ich mich immerhin auf sicherem Boden, denn, was eine Reminiszenz ist, kann eigentlich niemand sagen, aber ganz klar ist der Begriff des „Citats": es ist die absichtliche Wiederholung einer bereits vorhandenen, meist bekannten Melodie in einem späteren Werke.

Doch — hier stock' ich schon. Wie kann ich denn wissen, ob die Wiederholung absichtlich ist oder nicht, ob bewusstes Citat oder zufällige Reminiszenz vorliegt? Eine wohl aufzuwerfende Frage, die zu beantworten oft nicht möglich ist. Wenn z. B. Beethoven im „Dona nobis pacem" seiner Missa solemnis das bekannte Thema aus Händels grossem Hallelujah „Der Herr regieret ewig" genau wiederholt, so kann doch niemand sicher behaupten, dass hier eine Absicht waltet, da kein biographisches Zeugnis dafür vorhanden ist. Man muss da sehr vorsichtig sein, indem sogar hin und wieder nicht einmal unbewusste Reminiszenz, sondern reiner Zufall vorliegt. Wie täuschend z. B. ist die Ähnlichkeit zwischen dem zweiten Abschnitt des Meermädchengesanges aus „Oberon" und der Schlussmelodie aus der Sommernachtstraum-Ouvertüre; man möchte hier gleich an ein Citat Mendelssohns oder doch an eine Reminiszenz denken; es scheint aber nur Zufall mitzuspielen, denn beide Werke sind 1826 entstanden und eine Priorität ist nicht nachzuweisen.

Der Zufall spielt hier manchmal wunderbar; ist es doch auch in der Literatur nicht anders. Lord Byron hat ausdrücklich abgeleugnet, jemals etwas von Goethes Mignon-Liede gekannt zu haben, als er die Eingangszeilen zur „Bride of Abydos" schrieb: „Know ye the land where the cypress and myrtle." So etwas kann eben in der Luft liegen, wie die Entdeckung eines physikalischen Gesetzes, das von zwei Forschern zu gleicher Zeit gefunden wird. Man denke auch an die Ähnlichkeit des ersten Themas des Lisztschen „Faust" und der Musik zu Sieglindes Träumen im zweiten Akt der „Walküre", worüber es auch eine hübsche Anekdote gibt;*) hier historisch Erstgeburtsrechte zu konstatieren, wie kluge Leute gewollt haben, wäre ebenso unmöglich, wie unnütz.

Aber noch ein anderes muss beseitigt werden, bevor wir an unsere Aufgabe gehen. Wenn ein Musiker ein Thema eines Vorgängers wählte, um darüber zu phantasieren oder Variationen zu schreiben, so kann von einem Citat keine Rede sein, man müsste denn den Begriff so weit fassen, dass ihm das Charakteristische verloren geht. Dieses besteht nämlich in der Kürze, dem Unerwarteten und Unvermittelten; ein solches Citat ist meist ein Scherz, ein Aperçu, nicht hervorgerufen durch musikalische Logik, sondern durch Gedankensprünge und begriffliche Beziehungen, durch Verstand und Witz. — Wenn ein Autor, was auch häufig vorkommt, in einem

*) R. Louis in seinem Buche über Liszt S. 100 erzählt sie unrichtig zum Jahre 1882, statt 1876. Andererseits hat Wagner selbst seinen grossen Freund auf die Ähnlichkeit des Liebesmahlspruches im „Parsifal" mit dem „Excelsior" in Liszts „Glocken des Strassburger Münsters" aufmerksam gemacht, s. Göllerich, Liszt (Reclam) S. 60.

Digitized by Google

späteren Werk auf eine Stelle eines seiner eigenen früheren zurückgreift, so liegt ein Selbstcitat vor.*)

I. Citate.

Das älteste und auch gewiss bekannteste „Citat" ist doch wohl das Doppel-Citat im Finale des „Don Juan". Die komische Situation des bei Tische aufwartenden Leporello, der dabei heimlich maust und schmaust, hat Mozart (oder Da Ponte?) durch zwei Stücke der Tischmusik illustriert, indem er zu den seltnen Bissen, die Leporello in den Mund steckt, zuerst ein Stück aus Martins „Cosa Rara" und dann eins aus Sartis „Frai due litiganti il terzo gode" („Im Trüben ist gut fischen") spielen lässt. Die Voraussetzung dieser Witze war doch, dass beide Melodieen damals sehr populär waren; nun sind ihre vergessenen Verfasser auf Mozarts Schwingen zur Unsterblichkeit emporgeflattert.

Noch einmal hat Mozart einen Vorgänger citiert, als er Clementis bekanntes Sonaten-Thema zu dem Allegro seiner Zauberflöten-Ouvertüre benutzt hat. Hier scheint kein Witz mitzuspielen, sondern einfach die naive Anschauung jener Zeit in Bezug auf Entlehnungen. Man nahm häufig das Gute, wo man es fand, ohne plagiatorische Gewissensbisse zu empfinden oder Prozesse wegen Beraubung geistigen Eigentums zu befürchten. Es musste schon toll kommen, wenn Reklamationen erfolgten, so als Gluck in seine französische „Orpheus"-Partitur einfach eine Bravour-Arie aus Tancred von Bertoni aufgenommen hatte. Händel- und Bach-Kundige würden hier gewiss so manche Fälle anführen, wo das Citat sich zur Entlehnung erweitert. Glücklich die Kleinen, deren Goldmünzen durch die Grossen unter die Leute und dann in die Münzkabinette gekommen sind: siehe auch Goethe und Marianne v. Willemer-Suleika.

Ähnlich wie mit Clementi und der Zauberflöte steht es mit Mozart und der Eroica: wer würde heute noch an das kleine Singspiel „Bastien und Bastienne" von Mozart denken, wenn wir nicht wüssten, dass es genau mit dem Heldenthema der ersten Takte aus der dritten Symphonie Beethovens beginnt? Oder sollte da wieder der Zufall sein Spiel getrieben haben? Dies Eroica-Thema ist aber nun selbst citiert oder besser in prachtvoller Weise angewandt worden und zwar von Peter Cornelius in seinem Beethoven-Lied für gemischten Chor (op. 10), das er 1870 zur Hundert-

*) Es kann nicht meine Absicht sein, den Stoff zu erschöpfen, ebenso wenig, wie mein kleiner Aufsatz „Ein Ton", der in der „Musik" 1902 (4. Heft) erschien, das beabsichtigte. Wie mir damals manches wichtige Beispiel entgangen war, auf das mich gütige Zuschriften hinwiesen (wie z. B. das Crucifixus der Cherubinischen d-moll-Messe, das im Chor beständig auf einem Ton liegen bleibt), so werde ich auch diesmal gern Citate von Citaten entgegennehmen, die mir entgangen sind.

Digitized by Google

jahrfeier komponierte; hier ertönt zuerst zu den Worten des Basses „Kampf um Licht in ewigem Krieg" mit mächtiger Wirkung das erste Thema der Eroica. — Cornelius hat auch sonst noch einen Vorgänger citiert, indem er den Instrumental-Motiven desselben Worte unterlegte: nämlich Schubert, dessen Variationenthema aus dem d-moll-Quartett er einem ergreifenden Trauergesang (op. 9, No. 4) und dessen vierhändigen ungarischen Marsch op. 40, No. 2 er einem kräftigen „Reiterlied vor der Schlacht" ebenfalls für Männerchor (op. 17) zu Grunde legte. (Beiläufig: warum lassen sich unsere Chorvereine diese Schätze von Cornelius entgehen? —)

Sahen wir oben, wie Leporello citiert, so stellen wir daneben, wie er selbst citiert wird, und natürlich mit seinem „Keine Ruh' bei Tag und Nacht". Beethoven hat seinen Diabelli-Walzer in der 22. Variation glücklich soweit geknetet, dass er in Leporellos Verkleidung erscheinen kann. Offenbach lässt seinen, sonst auch kaum zu erkennenden E. T. A. Hoffmann am Anfang von „Hoffmanns Erzählungen" mit demselben Leporello-Motiv sich den Freunden vorstellen. —

Oft sind Citate veranlasst durch das Bemühen der Komponisten, die Echtheit ihrer Werke mit Benutzung bekannter Vorstellungen zu steigern. Wenn Rubinstein in seinem beliebten „Valse allemande" den Freischütz-Walzer einführt, so will er sein Stück durch diesen Scherz noch „deutscher" machen, und etwas ähnliches liegt vor, wenn Kienzl im „Evangelimann" die Drehorgel einen Walzer von Lanner spielen lässt. Meistens ist es Vokalmusik, in der wir, durch Worte hervorgerufen, solche Citate antreffen. Ein gutes Beispiel dafür bietet ein interessanter Männerchor von Heinrich Zöllner, der fast ganz aus Citaten aus Wagners „Siegfried" besteht, wie sie durch den Text — Heines schönes Gedicht „Jung Siegfried" („Ja, du wirst einst wie Siegfried sein") — vollauf motiviert sind. Dieselben Anknüpfungen liegen vor, wenn Richard Strauss im „Hochzeitlichen Lied" (op. 36) bei dem Worte „Venusberg" den Tannhäuser, oder wenn ein andrer Neuerer, der hier nicht genannt sein will, in einem Rautendelein-Lied von Gerhard Hauptmann bei dem Worte „Waldvöglein" Siegfrieds Waldvogel bemüht. Bekannt ist der Scherz, den sich Hugo Wolf im Goetheschen „Ritter Curts Brautfahrt" leistet, wo er bei den Worten: „aber, ach, da kommen Juden" in der Begleitung zwei Motive aus Werken seiner Wiener Zeitgenossen Goldmark und v. Goldschmidt citiert. Und Ähnliches bezweckt auch Richard Strauss in der „Feuersnot", wenn er in der vielgetadelten, aber gutgemeinten literarischen Apostrophe seines Helden den grossen Kollegen, den die Münchener ebenfalls fortgejagt haben, durch das Walhall-Motiv im Orchester und das Holländer-Motiv in der Singstimme zur Lüftung seines Incognito zwingt.

In Italien ist es jetzt Mode geworden, — was früher in Deutschland

Digitized by Google

z. B. schon Suppé dem armen „Franz Schubert" angedeihen liess — grosse Tonmeister zu Helden von Ein- und Mehraktern zu machen; so haben wir einen „piccolo Haydn" von Cipollini und einen „Chopin" von Orefice: da bieten sich denn gute Gelegenheiten, aus der Not eine Tugend zu machen, und immer, wenn die eigene Erfindung ausgeht, eine Melodie des dargestellten Operkollegen einzuschieben. Manchmal liegen solche Citate wie auf der Hand, und man wundert sich, wenn sie nicht angewendet werden: so, wenn Schumann im „Carnaval" in der Maske Chopins erscheint und doch nur Schumann selbst daraus hervorblickt; oder wenn Siegfried Wagner im „Herzog Wildfang" dort, wo die Dichtung in sinniger Weise das Preissingen in den „Meistersingern" erwähnt, in der Musik ein Citat aus dem Werke seines Vaters verschmäht, eben weil es so nahe gelegen hätte. —

Wieder ein anderer Grund zum Citieren liegt in dem Motiv einer Huldigung, die man einem Vorgänger erweisen möchte. Ich denke da weniger an Gelegenheitsstücke, wie Lassens „Beethoven-Ouvertüre" mit Beethovenschen Themen oder Karl Eckerts „Fackeltanz" mit „Meistersinger"-Melodieen, sondern an Werke von bleibender Bedeutung. Wagner hat im dritten Akt des Parsifal mehrfach jene Akkordfolge motivisch eingeführt, die das von ihm so hoch geschätzte „Stabat mater" von Palestrina beginnt, und der Erwähnung des Karfreitags dadurch eine altertümlich-mystische Färbung gegeben. Wenn Schumann seine „Davidsbündler" mit einem Motto von Clara Wieck (op. 6, No. 5) anfängt, so scheint er sagen zu wollen: „A Clara Principium", wie er denn ja auch in den Impromptus op. 5 und in der grossen Sonate op. 14 Themen der geliebten Künstlerin erwählt, um sie zu variieren. Dasselbe gilt für Brahms, wenn er in seinen Variationen op. 9 nicht nur ein Schumannsches Thema (op. 99, No. 4) zu Grunde legt, sondern ausserdem noch Schumanns op. 99, No. 5 und schliesslich jenes Thema von Clara Wieck citiert, das Schumann selbst in seinem op. 5 bearbeitet hatte. Wenn dagegen H. Reimann in seiner Brahms-Biographie meint, dass in der ersten Bearbeitung des H-dur-Trio op. 8 ein naives Citat des Schubertschen „Am Meer" vorkommt, so möchte ich das ebenso sehr bezweifeln, wie den „Gruss an Papa Haydn", den er in dem Anfang der Serenade op. 12 enthalten sieht: ich glaube, dass beidemale unbeabsichtigte Reminiszenzen vorliegen.*) Ein Citat dagegen enthält jenes Sätzchen der reizenden, leider zu wenig gekannten, von so stupender Kunstfertigkeit zeugenden vierhändigen „Musikalischen Rätsel" von Weitzmann, das, mit „Reminiszenz" betitelt, in das Trio-Thema des Scherzos der

*) Dasselbe gilt für Zerlinchens „Schmäle, tobe, lieber Junge", das in Brahms' Lied op. 2, No. 3 ebenso anklingt, wie in Beethovens op. 16, oder Oktavios „Tränen vom Freunde getrocknet", das auch Beethovens Rondo op. 51, No. 1 beginnt.

9. Symphonie mündet. Ein Citat, und zwar ein äusserst schalkhaftes, ist es auch, wenn in den „Meistersingern" im Schneiderchor zu den Worten „Wär' nicht ein Schneider zur Hand, der viel Mut hat und Verstand" ganz genau das „di tanti palpiti" aus Rossinis „Tancred" ertönt. So ist eine Melodie, für die einst die Musikwelt schwärmte, „nach so vielen Leiden" doch noch nicht aus dem Schneider herausgekommen. Dafür müssen sich nun die „Meistersinger" gefallen lassen, ihrerseits wieder citiert zu werden, und zwar des öfteren in Humperdincks „Hänsel und Gretel". Da haben wir, wenn der Vater den Kober auskramt, das Versammlungsmotiv, und, wenn er nach den Kindern gefragt hat, in der verlegenen Antwort der Mutter die Worte „ein rechtes Paar zu finden, das zeigt sich an den Kinden".

Fügen wir noch ein wenig bekanntes kleines Citat Herzogenbergs hinzu: in einer dem Robert Hausmannschen Paare zur Verlobung gewidmeten Cellosonate hat er in der zweiten Variation Schumanns „Vogel als Prophet" sinnig eingeflochten. Und zum Schluss ein eigentümliches Instrumentalcitat. Die sechs Töne, in welchen die Guitarre gestimmt ist, sind motivisch dreimal benutzt worden: zuerst von Cornelius in dem schönen Höltyschen Liede „Auftrag" (op. 5, No. 6), dann mit der bekannten unwiderstehlichen Wirkung in den „Meistersingern" als Beckmessers Laute, endlich in Jensens reizendem „Ständchen" (op. 39, No. 2) zu den Worten: „Horch, Guitarrenklang". Sandberger in seinem Corneliusbuch S. 47 erzählt, dass Wagner in Wien 1862 das Lied von Cornelius kennen lernte und jenen feinen Effekt dann für seinen Beckmesser verwendete. Demnach steht die Genealogie des Citates historisch fest. —

In ein unerschöpfliches Citaten-Gebiet würden uns alle jene Citate hineinführen, die aus volkstümlicher Musik — Chorälen, Nationalgesängen, Volksliedern — geschöpft sind. Will man sich da nicht in weite Irren verlieren, so muss man sich auf das spezifisch Citatenartige beschränken und alle kunstmässigen Verarbeitungen ausschliessen. Daher seien hier z. B. alle Choral-Benutzungen übergangen, wie wir sie so überaus zahlreich von Bach über Mozart (Zauberflöte) und Mendelssohn (Athalia) bis auf die Neueren verfolgen können.

Es müssen bekannte Melodieen sein, die zu solchen Citaten taugen, ob man nun ihre Verfasser kennt oder nicht. Beethoven hat in seinen Rasoumoffsky-Quartetten russische Melodieen verwendet, im Scherzo der Eroica soll er einen Gassenhauer, im Trio des Scherzo der Siebenten einen Wallfahrtschor benutzt haben: aber diese Bestandteile wirken nicht als Citate, da sie nicht mehr allgemein bekannt sind; dagegen trägt in Wagners „Siegfried-Idyll" die Einführung des „Schlaf' mein Kindchen, schlafe" ganz den Charakter eines sinnigen Citats. Die Studentenlieder

in der „Akademischen Festouvertüre" von Brahms sind weniger citiert, als kunstgemäss verarbeitet; dagegen wird das „Gaudeamus igitur" am Schluss ebenso vollständig ausgespielt, wie in Webers Jubelouvertüre das „Heil dir im Siegerkranz". Dieses wird wieder im Brahmsschen „Triumphlied" citiert, freilich so, dass man es mehr in der Partitur sieht, als deutlich heraushört.

„Eine feste Burg" hat Meyerbeer in den „Hugenotten", Raff in einer Ouvertüre verarbeitet, als packendes Citat findet es sich in Wagners Kaisermarsch*) und in dem Liede „Die Ulme von Hirsau" von Richard Strauss, da, wo in dem Uhlandschen Gedicht von „Wittenberg" die Rede ist. Noch zwei andere kurze Citate dieser Art liefert uns Strauss: im „Zarathustra" erscheint das „Magnificat" mehrmals als religiöses Symbol der „Hinterweltler", in der Italienischen Symphonie ertönt im Finale das famose „Funiculi, Funicula", in das auch Hugo Wolf vernarrt war.

Das alte „Dies irae" ist von Liszt im düstern „Totentanz", von Berlioz im letzten Satz der „Fantastique" benutzt worden, „Wie schön leuchtet der Morgenstern" bringt Cornelius als ganz ausgeführtes Citat im dritten Weihnachtslied; auch das „Amen" der sächsischen Liturgie gehört hierher, das Mendelssohn in der Reformations-Symphonie citiert, Wagner im Parsifal durch Kombination mit einer anderen kirchlichen Akkordfolge zum Aufstieg in das Ideal des Grales verwendet.

Auch an lustigen Citaten fehlt es nicht: man denke an die Bedeutung des „Grossvatertanzes" als ledernen Symbols der Philister in Schumanns „Papillons" und „Carnaval", an das Bierlied, das Richard Strauss in die „Feuersnot" zur Charakteristik der Münchener Philister eingeflochten hat, wohingegen es Verleumdung ist, wenn man ihm nachsagt, dass er zum „Fiat lux!" am Schluss die „Kreuzpolka" ertönen lässt. Sehr hübsch hat E. O. Nodnagel in seiner Symphonischen Dichtung — Pardon: Symbolie — vom „Tapferen Schneiderlein" das Liedchen „Wenn der Schneider reiten will" verwertet. Eduard Behm hat in das Finale seiner reizenden Heidelberger „Phantasiestücke" (op. 7) den „schwarzen Walfisch zu Askalon" eingeflochten. Hierher kann man auch die Ungarischen Nationalmelodieen rechnen, bei deren Verwendung Liszt und Brahms in ihren Rhapsodieen und Tänzen sich öfters begegnen. Ein boshaftes Citat wird auf König Friedrich Wilhelm IV. zurückgeführt, der bestimmte, dass für den Preussischen Parademarsch (noch heute mit „Mach' mir keine Wippchen vor" gesungen) der Marsch benutzt werden sollte, mit dem in Rossinis „Moses" die Israeliten durchs Rote Meer ziehen.

Die Vokal-Musik ist voll von solchen Anführungen bekannter Volks-

*) Hier ist übrigens auch an einer Stelle (Friedensmelodie B-dur) ein frappanter Anklang an „Ich bin ein Preusse". Absicht oder Zufall?

melodieen. Ein echtes, treffliches Citat findet sich z. B. in Mendelssohns Männerquartett „Wem Gott will rechte Gunst erweisen“: da wo es im Texte heisst „den lieben Gott lass ich nur walten“ ist durch Gedanken-Assoziation der gleichlautende Choral kurz und wirksam eingeführt. Mit grosser Feinheit hat Loewe im „Prinz Eugen“ das alte Soldatenlied im Fünfvierteltakt vorbereitet und schliesslich prächtig ertönen lassen; ähnlich und mit pompösem Effekt lässt der ausgezeichnete Balladenmeister Plüddemann in der Kleist'schen „Ode an die preussische Armee“ den Hohenfriedberger Marsch zuerst in der Begleitung näher kommen, dann in der Singstimme mächtig erklingen.

In den Opern „Ännchen von Tharau“ von Heinrich Hofmann und „Loreley“ von Hans Sommer sind die entsprechenden allbeliebten Volkslieder Silchers citiert, besonders schön harmonisch kombiniert im Sommerschen Drama. Gern angeführt wird „Stille Nacht, heilige Nacht“, so in einem hübschen Weihnachtsliede von Wilhelm Berger und besonders citatmässig von Max Bruch im „Lied von der Glocke“ als Symbol des heiligen Friedens.

Viel benutzt ist natürlich die Marseillaise. Schumann hat sie allein dreimal citiert: im Wiener Faschingsschwank, in der Ouvertüre zu „Hermann und Dorothea“, in der Ballade „Die Grenadiere“. Bekannt ist die merkwürdige Tatsache, dass dieses Heinesche Gedicht wie von Schumann, so auch in derselben Zeit von Richard Wagner komponiert wurde, und dass beide Meister auf dieselbe Idee kamen, am Schluss jene Revolutions-Hymne einzuführen. Auch von Litolff in seiner Ouvertüre „Robespierre“, von Arnold Mendelssohn in der Oper „Elsi, die seltsame Magd“ und von Siegfried Ochs in dem Singspiel „Im Namen des Gesetzes“ findet sich die Marseillaise citiert.

Es ist nicht zu verkennen, dass seit Humperdincks Märchen „Hänsel und Gretel“, wo in der reizendsten Weise bekannte Kinderlieder eingewebt waren, die Verwendung von Volksweisen in Opern sehr beliebt geworden ist; ähnlich ging es mit patriotischen Liedern, so in Opern von Zöllner und Scholz. Doch ist hier Meyerbeer schon vorangegangen, der in seinem „Feldlager in Schlesien“ den „Alten Dessauer“ citierte. Meyerbeer aber hat als Jüngling mitgewirkt in jener grossen Wiener Aufführung der „Schlacht bei Vittoria“, worin Beethoven ausser „God save the king“ und „Rule Britannia“ auch „Marlborough s'en va-t-en guerre“ verwebt hatte, jenes Liedchen, dessen weite Popularität einst Goethe in Italien so lästig empfand.

II. Selbst-Citate.

Interessanter als das Citieren anderer Komponisten ist es, wenn ein Musiker sich selbst citiert, weil hier doch gewöhnlich irgend eine persön-

Digitized by Google

liche Beziehung vorwaltet, die uns psychologische Einblicke gewährt. Darum sind auch besonders in der neueren und neuesten Musikliteratur eine Anzahl charakteristischer Beispiele dafür zu finden. Denn was wir bei den Älteren an Wiederholungen eigener Stücke antreffen, ist meist etwas ganz anderes, als ein „Citieren": ich meine jene so häufig und unbedenklich vorgenommene Verwendung von ganzen Stücken früherer Werke in späteren. Am einfachsten liegt die Sache, wenn beliebte Nummern ganz unverändert herübergenommen werden, so Händels „Seht, er kommt mit Preis gekrönt" im „Josua" und im „Judas Makkabaeus"; komplizierter, wenn dieselbe Musik zu völlig anderen Texten und Opern-Situationen noch einmal verwendet wird. Bach hat in sein Weihnachtsoratorium, Händel in seinen Messias viele Stücke aus früheren ganz weltlichen Werken übertragen, Gluck in die „Armide" fünf Nummern aus seinen älteren italienischen Opern aufgenommen,*) ohne dabei etwas zu finden. Was hier noch aus jener alten Zeit heraus zu verstehen ist, berührt uns dagegen sehr unangenehm, wenn Meyerbeer es ebenso macht: in der Aufbügelung alter Sachen seines „Feldlagers" für das neue Petersburger Geschäft im „Nordstern". Auch bei Beethoven sind ja solche Doppelstücke noch zu finden; wenn unsere musikalische Jugend zum ersten Male das Septett hört, herrscht immer grosse Freude, dem aus der kleinen G-dur-Sonate Allen geläufigen Menuettchen hier wieder zu begegnen.

Ferner müssen wir natürlich alle Wiederholungen von Motiven und Melodieen ausscheiden, die in verschiedenen Sätzen desselben Werkes vorkommen, weil damit etwas organisches, bindendes beabsichtigt ist. Beethoven hat dies in der fünften und neunten Symphonie, Schumann in einer sehr grossen Zahl seiner Kompositionen eingeführt, und die Neueren haben diese Technik der Zusammenfassung immer reicher ausgestaltet. Aber mit Selbst-Citaten hat das nichts zu tun; da gilt nur die Konstatierung bewusster Wiederanführungen in verschiedenen Werken desselben Komponisten.

Der erste, der in diesem Sinne sich selbst mit rechtem Behagen citiert hat, ist doch Haydn gewesen, wenn er das ungeheuer populäre Andante „mit dem Paukenschlag" noch einmal in der Bass-Arie seiner „Jahreszeiten" benutzte; und der zweite, der ein ebenso beliebtes Stück mit der heitersten Wirkung wieder citiert hat, ist Mozart, wenn er in der oben schon erwähnten Leporello-Mimik im „Don Juan" die Marschier-Arie Figaros „Dort vergiss leises Flehn" aufs neue anbringt: wohl ein humoristischer Dank an das Prager Publikum, das dem „Figaro" im Gegensatz zu den Wienern eine so herzliche Aufnahme bereitet hatte. Unsere gewöhnliche deutsche Übersetzung bricht freilich dem guten Witz mit

*) S. Hanslick „Vom Musikalisch-Schönen" S. 45 f.

plumper Hand die Spitze ab, wenn sie den Urtext „questa poi la conosco pur troppo!“ mit „Das ist gar aus dem Figaro von Mozart“ wiedergibt.

Stellen wir sogleich neben dies bekannteste Selbst-Citat aus der älteren Oper das bedeutendste aus der neueren Zeit des musikalischen Dramas. Es sind die beiden Tristan-Motive, die im dritten Akte der „Meistersinger“ ertönen, wenn Hans Sachs auf das „traurige Stück“ von Tristan und Isolde und auf König Markes zweifelhaftes Glück hinweist: ein ergreifender Zug, und um so tiefer, als hier das Citat schon organisch vorbereitet ist, indem das vorher immer breiter verwendete Motiv der Liebe Sachsens zu Eva sich schliesslich als identisch erweist mit dem Liebesmotiv aus Tristan; so bildet dieser rührende Einfall einen Höhepunkt, von dem wir die beiden so verschiedenen und doch — nicht nur zeitlich — zusammengehörigen Werke überschauen.

Und noch ein zweites Selbst-Citat aus Wagners Dramen: die süss-schmerzliche Akkordfolge der Geigen im 3. Akte des „Lohengrin“ vor der Begrüssung des wiedererschienenen Schwanes findet sich im 1. Aufzug des „Parsifal“, wenn die Erlegung des Schwanes durch Parsifal gemeldet wird und Gurnemanz dem Knaben so lieblich von dem Schwane und seinem Weibchen zu erzählen weiss.

Noch andre Beispiele von Selbstcitaten gewährt uns Wagner, wenn auch nicht in seinen Dramen.*) Da wären zunächst aus den „fünf Gedichten“ die als „Studien zu Tristan und Isolde“ bezeichneten „Schmerzen“ und „Träume“ mit ihren dem zweiten und dritten Tristan-Akte entnommenen Themen. Dann aber das „Siegfried-Idyll“, das fast ganz auf zwei Melodieen aus Brünnhildens Gesang „Ewig war ich“ im dritten Akte des Siegfried aufgebaut ist und daneben noch eine ganze Reihe von anderen „Ring“-Motiven citiert. Gerade hier in diesen Gelegenheits-Kompositionen Wagners hat das Selbstcitat etwas ganz persönliches, lebensgeschichtliches zu bedeuten: dort ein Glücks-Traum und schmerzliches Entsagen, hier zehn Jahre später ein endlich gefundenes friedliches Familienglück. —

Knüpfen wir hieran gleich einige andere Selbstcitate mit ähnlicher Bedeutung. Berlioz hat jene berühmte „idée fixe“, das erste Beispiel eines symphonischen Leitmotives, worauf seine „Fantastique“ aufgebaut ist, auch in dem Werke wieder angebracht, das als eine Fortsetzung jener

*) Wenn Tappert einmal in den vier Glockentönen des „Parsifal“ die vier Töne des Contrabasses am Anfange der Rienzi-Ouvertüre (Takt 6 und 7) wiederfand und hierin sozusagen ein „ritornar al segno“ erblicken wollte, so werden wir ihm darin nicht folgen können, sondern nur etwas zufälliges sehen. Wer sich aber mit den oft frappanten Ähnlichkeiten der Wagnerschen Musik bei ideellem Zusammenhang der dramatischen Vorgänge beschäftigen will, der studiere die tief eindringende Artikel-Serie in den „Bayreuther Blättern“ (1894 ff.) „Musikalisch-dramatische Parallelen“ von H. v. Wolzogen.

„Episode aus dem Leben eines Künstlers" zu betrachten ist: im „Lelio". In dieser „Retour à la vie" erscheint jenes Hauptmotiv gleich im ersten Stücke und dann noch einmal am Schluss des Ganzen. Aber zum dritten Male findet es sich in seinem letzten Werke, der „Einnahme von Troja", wo Berlioz merkwürdigerweise diese „idée fixe" in der bewegten Kassandra-Scene, inmitten der Arie des Choroebus citiert hat. Es ist, als wenn der Künster am Abend seines Lebens einen kurzen Blick wirft auf jenes Erstlingswerk seiner jugendlichen Muse. —

Ein ganz besonderer Freund solcher, sozusagen biographischen Selbstcitate ist aber Richard Strauss. Schon in seiner Oper „Guntram" hat er in der zweiten Scene für das „süsse Erinnern" des Helden an seine Kindheit ein Citat aus „Tod und Verklärung" angewandt; aus „Guntram" selbst hat er wieder das Kriegsmotiv in der grossen Volksrede des Helden seiner „Feuersnot" citiert. Das umfangreichste aller Selbstcitate überhaupt findet sich aber bekanntlich in dem „Heldenleben": „Des Helden Friedenswerke" geben uns eine gedrängte Übersicht der Hauptthemen der hervorragendsten früheren Schöpfungen von Richard Strauss. Auf der Schnur der Motive des „Heldenleben" selbst haben wir da die angereihten Perlen: Tod und Verklärung, Eulenspiegel, Don Juan, Macbeth, Zarathustra, Don Quixote, und auch das bekannteste der Lieder fehlt nicht: „Traum durch die Dämmerung". Wahrlich, ein blühender Strauss von Taten und Citaten, aber man muss eine gute Nase haben, um den Duft der einzelnen Blumen zu erkennen und zu unterscheiden. —

Von Richard zu Johann Strauss — ce n'est qu'un pas! Auch der Wiener Walzerkönig hat solch ein „Lebens-Citat" gebraucht, als er in seiner letzten guten Operette, im „Zigeunerbaron", die Worte komponierte: „So voll Fröhlichkeit gibt es weit und breit keine Stadt wie die Wienerstadt!" Da streicht der alte Hexenmeister noch einmal über die Fiedel, dass es in allen Tanzbeinen zuckt, und er citiert sein Leitmotiv, die feschen Terzen aus dem Jugendwalzer „Wiener Blut".

Und auch bei Schumann findet sich etwas ähnliches, wenn er nämlich im „Florestan" seines „Carnaval" das feurige Tempo plötzlich anhält und zu der fragenden Notiz „(Papillon?)" die ersten Takte seiner „Papillons" träumerisch vorüberziehen lässt, um sofort wieder in den Florestan hineinzustürmen. Und ein zweites Selbstcitat bestätigt nur noch den ideellen Zusammenhang dieser zart-leidenschaftlichen Klavierwerke des jungen Schumann, bei denen sich ja alles im Ballsaal und um den Ballsaal dreht. Im dritten, „etwas hahnbüchenen" Stück der „Davidsbündler" findet sich in der Mitte eine Walzerfigur, die in der „Promenade" des „Carnaval" im sechsten Takt und dann noch mehrmals wieder citiert wird. — Ob im ersten Satze des Trio op. 80, wo die Gesangsstelle das Schumannsche Lied „Dein

Digitized by Google

Bildnis wunderselig" (Intermezzo aus op. 39) bringt, ein Citat oder nur eine zufällige Reminiszenz vorliegt, ist um so weniger zu entscheiden, als gerade Schumanns spätere Werke überreich sind an immer wiederkehrenden spezifisch Schumannschen Melismen und einförmigen motivischen Wendungen. Das trifft ja auch bei andern Meistern zu: wenn z. B. in Bruckners Te Deum derselbe akkordliche Aufstieg gegen den Schluss erscheint, den wir aus seinem berühmten cis-moll-Adagio der Siebenten Symphonie kennen — wer kann sagen, ob ein Selbstcitat vorliegt?*) Es hängt das immer wieder mit der allgemeinen und bedeutenden Frage zusammen, ob ein Meister für dieselbe ideelle Vorstellung nicht auch häufig die nämliche musikalische Ausprägung, gewissermassen als adäquatestes Symbol, mit innerer Notwendigkeit wiederholen muss. Man denke z. B. an jenen Basso obstinato bei Joh. Seb. Bach, der uns aus dem erhabenen Crucifixus seiner h-moll-Messe am bekanntesten ist, der aber ähnlich noch in anderen seiner Werke, z. B. in den Cantaten „Weinen und Klagen" und „Christ lag in Todesbanden" sich findet, also offenbar doch für Bach ein tief empfundenes Symbol der Kreuzigung ist.

Weit entfernt von solcher Mystik, sondern ganz naiv bedienen sich die späteren Klassiker der Selbstcitate. Beethoven benutzte ein charakteristisches Es-dur-Motiv aus dem Prometheus-Ballet, weil es ihm gefiel, noch zweimal: zu Klavier-Variationen und dann — wo es am grossartigsten ausgestaltet ist — zum Finale seiner Eroica. An solchen Wiederholungen von Themen ist Franz Schubert am reichsten, die er dazu ausersah, noch einmal, aber in anderer Umgebung und Beleuchtung zu erscheinen. Auch bei ihm gibt es eine Melodie, die es ihm in ihrer Lieblichkeit angetan hatte und daher dreimal vorkommt: im zweiten Entreakt der „Rosamunde", im a-moll-Quartett und im Klavier-Impromptu; dann zwei Lieder, über die er gar herrlich phantasierte: „Der Wanderer" in der danach genannten Klavier-Phantasie, und „Sei mir gegrüsst" in der Phantasie für Violine und Klavier; endlich zwei Lieder, die er — wie einst Papa Haydn sein „Gott erhalte Franz den Kaiser" — als Variationen-Themata verwandte: „Die Forelle" im Forellen-Klavier-Quintett und „Der Tod und das Mädchen" im d-moll-Quartett.

Wieder eine andere Art von Selbstcitat ist es, wenn Komponisten in einer Oper an passender Stelle eines ihrer Lieder einflechten. So hat Schumann das Lied „Wenn ich ein Vöglein wär'" in seiner Genoveva, Gounod sein Lied „le soir" in der zweiten Fassung seiner Oper „Sappho", Hugo Wolf zwei seiner Spanischen Lieder in seinen „Corregidor" aufgenommen. Doch trägt diese Wiederverwendung nicht so

*) Klingt nicht Beethovens Klavierstück „An Elise" wie eine Vorstudie zu dem so echt Beethovenschen Finale der d-moll-Rezitativ-Sonate?

Digitized by Google

den Charakter des richtigen Citats, als wenn eben, nur durch eine Gedankenverbindung herbeigerufen, ein früheres Motiv vorüberhuscht. Hierfür seien, ausser den schon vorhin genannten Beispielen, noch folgende genannt: Schillings „Pfeiffertag", wo in Velten Stachers Lied für die Zollbefreiung der Spielleute das Motiv Brans aus der „Ingwelde" ertönt, und Siegfried Wagners „Herzog Wildfang", wo das drastische Teufelsmotiv aus dem „Bärenhäuter" noch einmal sich hören lässt.

Eine interessante Selbstcitaten-Parallele kann man bei Schumann, Brahms und Hugo Wolf bemerken, nämlich dass jeder von ihnen zwei aufeinander folgende Lieder, die nicht notwendig zusammengehören, durch dasselbe zu Grunde liegende musikalische Thema in Beziehung gebracht hat. Schumann hat die beiden wehmütigen Kernerschen Gedichte „Wer machte dich so krank" und „Alte Laute" (op. 36, No. 11 und 12), Hugo Wolf die zwei innigen Mörikeschen Lieder „Der Knabe und das Immlein" und „Ein Stündlein wohl vor Tag" motivisch verknüpft, und endlich hat Brahms in op. 59 das „Regenlied" von Claus Groth mit dem dazu gehörigen „Nachklang" durch eine in tiefe Melancholie getauchte Melodie verbunden. Diese aber hat er bekanntlich noch einmal citiert, indem er das „Walle, Regen, walle nieder" mit ergreifender Wirkung zum Hauptthema des Finales seiner ersten Violin-Sonate gemacht hat. — Noch ein anderes Selbstcitat von Brahms wäre zu erwähnen: das zweite Duett aus op. 66 „Wenn ein müder Leib begraben" ist auf das Motiv des Andante der zweiten Sonate in fis-moll gegründet.

Fügen wir noch einige frappante Selbstcitate neuerer Komponisten hier an. Rubinstein bietet ein ganz merkwürdiges Beispiel, wenn er am Eingang seiner dritten Violin-Sonate die Anfänge seiner ersten beiden Sonaten für die Geige kurz und unverbunden anschlägt. Viel plausibler macht sich ein zweites Citat bei ihm, wenn er nämlich am Ende seines bekanntesten Liedes „Es blinkt der Tau" den Refrain eines andern „Gelb rollt mir zu Füssen" erklingen lässt: hier wirkt als Beweggrund, dass derselbe Text in beiden Liedern sich findet: „O wenn es doch immer so bliebe!" Adolf Jensen hat sich einmal hübsch citiert, wenn er in den Scènes carnavalesques op. 56 im zehnten Stück sein Gondellied aus op. 50 „Wenn durch die Piazzetta der Abendwind weht" auf dem Klavier anschlägt. Wenn dagegen Konrad Ansorge das Hauptmotiv von der „schmerzhaften Schönheit" aus den „Vigilien"-Gesängen (zu Gedichten von Przybyszewski) noch einmal in seinem düsteren Streichquartett wie einen Lichtblick hervorleuchten lässt, so bemerken wir wieder den Zusammenhang der lyrischen Stimmung, der bei den Neueren solches Hineingeheimnissen früherer Motive veranlasst. Am weitesten ist da wohl Gustav Mahler gegangen, wenn er ganze Stücke seiner riesigen Symphonieen aus dem

Digitized by Google

kleinen Keime eigener Lieder emporwachsen lässt. So ist seine erste Symphonie in Verbindung gebracht mit den „Liedern eines fahrenden Gesellen"; dem Scherzo der dritten liegt zu Grunde das Lied „Kuckuck hat sich zu Tode gefallen" und ebenso dem Scherzo der grossen c-moll-Symphonie No. II „die Fischpredigt des heiligen Antonius" aus den Orchester-Liedern, die Mahler der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn" entnommen hat.*)

Vielleicht dürfen wir aus diesen Beispielen schliessen, dass dem Selbstcitat in Zukunft noch eine höhere Bestimmung, ein Avancement vom Zufälligen zum Organischen vorbehalten ist; aber auch dabei wird die Bedingung einer Wirkung immer dieselbe bleiben, wie bei jedem Citat überhaupt: es muss bekannt sein.

*) Vgl. Nodnagel „Die Musik" 1. Juniheft 1903, S. 346.

Digitized by Google

EURYANTHE

EIN DRAMATURGISCHER VORSCHLAG

von Dr. Hermann Stephani-Dresden

Um Preise von Webers herrlicher Euryanthe auf neue Schönheiten des Werkes hinzuweisen und ihre kunstgeschichtliche Bedeutung für die Schöpfung des deutschen Musikdramas recht zu würdigen, wird noch lange Dankespflicht unseres Volkes bleiben, die es dem deutschesten aller deutschen Tonmeister, wie Wagner ihn nannte, schuldet. Für heute ist ein anderes wichtiger. Es gilt das Werk, zu dem schon die Zeit der Romantik keine rechte Fühlung fand, unserem für die Gesetze des Wirklichen geschärften Auge nicht völlig fremd werden zu lassen, das Liebenswerte an ihm, daran es so reich ist, unserem Empfinden näher zu bringen, dem deutschen Volke das Werk, wenn auch spät, doch noch vertraut, teuer und wert zu machen. Und ist es so unmöglich, diesen Wunsch erfüllt zu sehen? Gelänge es nur, die allzu missglückten Stellen seines Textes ohne Verlust wirklicher musikalischen Schönheiten auszuscheiden und das Ganze fester und innerlicher zu verknüpfen: die Musik müsste der unmittelbarsten und nachhaltigsten Wirkung auf unser Gemüt sicher sein.

Man beobachtet bei guten Aufführungen, dass die ersten vier Teile der Oper vermöge ihres Tongehaltes zu starken Beifallskundgebungen hinreissen, der letzte Teil des letzten Aufzuges aber infolge peinlichen Stillstandes der Handlung und eines mit äusserstem Ungeschick eingeführten Deus ex machina erkältet. Mit Verstimmung verlässt man das Haus, und diese Verstimmung verleidet das ganze Werk.

Dieser für den Erfolg leider massgebendsten Scene soll unsere erste Anregung gelten. Ein weiterer Vorschlag wird dann versuchen, zwei Unbegreiflichkeiten in der Führung der Haupthandlung durch leicht sich darbietende Motivierungen zu stützen.

Zunächst werde in Kürze die Handlung vorgeführt:

Im Königspalast zu Premery feiert man das Friedensfest. Es ist die Zeit nach dem Kriege gegen England, etwa das Jahr 1110. Graf Adolar von Nevers jedoch ist traurig gestimmt; Euryanthe von Savoyen, seine Braut, weilt noch in der Ferne. Da fordert ihn König Ludwig auf, ein Minnelied zu singen zu Euryanthe's Preise, und

Digitized by Google

alles lauscht in Begeisterung. Lysiart aber, Graf von Forest, verzehrt der Neid. „Hör' auf", schleudert er ihm entgegen, „der Frauen Treu' so hoch zu preisen; des Weibes Brust schliesst keine Treue ein!" Entrüstet verlassen die Frauen den Saal, und Graf Adolar wirft ihm den Handschuh vor die Füsse. Aber ruhig beut Lysiart zum Unterpfand seines Wortes sein Land: „Ein Zeugnis," ruft er, „ihrer (Euryanthe's) Huld dir darzubringen verpflicht' ich mich!" Und Adolar, statt für Euryanthe streiten zu dürfen, muss in die Wette willigen und verbürgt sich mit Hab und Gut für ihre Treue.

Einsam findet unterdes Eglantine, die Tochter eines Empörers und Gefangene zu Nevers, Euryanthe, die Adolar heiss ersehnt, im Burggarten. Sie naht sich ihr, klagt, ihre Freundschaft so matt erwidert zu sehen, und bittet Euryanthe, das Geheimnis, das sie augenfällig vor ihr berge, mit ihr zu teilen. Ahnungslos, nur von dem Gedanken erfüllt, die Freundin versöhnt zu wissen, erzählt nun Euryanthe, wie Emma, Adolars Schwester, im Schmerz über den Tod ihres Angelobten selbst den Tod gesucht, „aus gifterfülltem Ring den Tod gesogen" habe, und wie sie nun, ohne Frieden finden zu können, und von Udo, dem selig Heimgegangenen, getrennt, die Nächte durchirre, bis dass „der Unschuld Träne" einst „den Ring in höchstem Leide netzen" werde und Treue im Unglück ihre Schuld entsühne.*)

Die Nacht bricht herein. Eglantine eilt in die Gruft Emmas, den Ring an sich zu reissen. Er soll ihr dienen, Euryanthe, die Adolar ihr einst vorgezogen hat, zu verderben. Schauernd verlässt sie den Raum, da trifft sie Lysiart. Lysiart ist gekommen, Euryanthe's Treue zu erproben. Er hat erkennen müssen, wie unerreichbar seinem Anschlag ihre Reine ist. „Ganz ist sie Wahrheit, ganz Natur!" Da durchbebt auch ihn das Gefühl der Rache, Rache an Adolar, dem er sein Land zum Pfande gesetzt hat. In solcher Stimmung trifft er auf Eglantine. Ein Rachebund wird beschworen, und Eglantine ertauscht sich mit dem Ringe, den sie Emma geraubt hat, das Versprechen seiner Hand.

Freudetrunken eilt Euryanthe auf des Königs Befehl, den ihr Lysiart überbracht hat, zum Königsschloss, Adolar entgegen. „Hin nimm die Seele mein, Atme mein Leben ein, Lass mich ganz du nur sein ..." Der Hof ist von ihrer Schönheit hingerissen, und alles heisst sie willkommen. Da tritt Lysiart vor: „Vernimm, es muss ja sein, von meinem Munde ein Glück, das ich so gern verschwieg: Die Lande Adolars sind mein!" Entsetzt blickt jeder auf Euryanthe. Einen Ring zieht Lysiart vom Finger und bietet ihn ihr dar: „Dies Unterpfand der Liebe reichte mir die schönste Hand; mit Trauer muss ich wiedergeben, was ich empfangen ohne Widerstand ... die Gruft nur kannte Emmas Taten." Alle Beteuerungen der zu Tode Erschrockenen verstummen vor Adolars Frage, ob das Geheimnis Emmas über ihre Lippen gekommen sei;**) triumphierend aber schickt sich Lysiart an, die Worte zu wiederholen, mit denen es Eglantine aus Euryanthe's Munde einst vernommen hat.

Mit Verachtung wendet sich jetzt alles von Euryanthe ab. Der König kann Lysiart die Bitte um Belehnung mit Adolars Landen nicht versagen, und Adolar ergreift Euryanthe bei der Hand und führt sie mit sich fort. In schauriger Wildnis langen sie schweigend an. Er zieht das Schwert, an ihr „nach der Ehre streng Gebot" den Verrat mit dem Tode zu sühnen. Da nähert sich eine gewaltige Schlange; Euryanthe will mit ihrem Leib ihn decken; allein im Kampfe wird das Tier besiegt. Da bricht Adolar in die Worte aus: „Du wolltest geh'n für mich in den Tod: so kann ich nicht dein Richter sein; im Schutz des Höchsten bleibe hier allein!"

---

*) Wir werden hierauf zurückzukommen haben.

**) Auch hierauf haben wir zurückzukommen.

Verlassen bleibt sie zurück; den Tod ersehnend sinkt sie im Moose nieder. Der Morgen leuchtet auf: da nähert sich das Jagdgefolge des Königs, das ihn froh begrüsst. Euryanthe wird erkannt, und vom König befragt, berichtet sie nun Eglantine's Tücke. Freudig erstaunt gelobt ihr der König: „Höllentrug bring' ich zur Klarheit, neu knüpf' ich dein schönes Band." Da springt Euryanthe, überwältigt von solchem Glück, in höchster Wonne empor: „Zu ihm, zu ihm, wo bist du, meines Daseins Licht" ... Inmitten ihres Jubels bricht sie erschöpft zusammen.

Adolar hat, mit schwarzer Rüstung angetan, sein einstiges Land wieder betreten. Er wird vom Volke erkannt, und alles jubelt ihm zu: „Hier schlägt noch jedes Herz für dich; befreie dein seufzend Land!" Schon naht ein feierlicher Zug, der Lysiart und Eglantine zur Vermählung in die Kapelle geleitet. Eglantine scheint in starker Bewegung. Plötzlich hält sie im Schreiten inne. „Ich kann nicht weiter. Todesschauer durchrieseln mein Gebein." In wahnsinniger Angst entfahren ihr verräterische Worte, wirr redet sie von Meineid und Mord. Da tritt Adolar hervor. „Erzittre, ruchlos Paar, es naht die Rache, der Himmel führt bedrückter Unschuld Sache!" Man greift zum Schwert; Lysiarts Mannen schlagen sich auf Adolars Seite.

In diesem Augenblick erscheint der König. Er gebietet Ruhe, und schmerzerfüllt wendet er sich an Adolar: „Dich segnend ist das treuste Herz gebrochen!" „Triumph!" schreit Eglantine, „gerochen ist meine Schmach! Der Feindin Herz gebrochen!"

„Ich war's, von deren Hand den Ring
Der kühne Räuber dort [Lysiart] empfing!
Ich war's, die ihn aus Gruft entwandte,
Rein, wie das Licht, war Euryanthe!"

Darauf der Chor: „O höllischer Verrat! o herb' Geschick!"

Lysiart (nähert sich Eglantinen): „Wahnsinn'ge!"

Eglantine: „Schnödes Werkzeug meiner Rache,
Dich schleudr' ich in dein Nichts zurück!"

Lysiart: „Was hält mich, dass ich dich zermalme,
Meineidige, Verräterin!" (Er stösst sie nieder.)

Chor: „Ruchloser Mörder."

König (winkt): „Führt zum Tod ihn!"

Adolar: „Nein, gebt ihn frei!
Lasst ganz sein Werk ihn krönen.
Hier ist mein Herz, der Mörder sei
Befriedigt. — Gott! wen nannt' ich Mörder? ...
... Wo lebt ein Frevler sonst, als ich?"

(Er versinkt in dumpfe Verzweiflung.) (Der König winkt noch einmal ...)

Beängstigend steht die Handlung still. Alles fragt sich: Was nun? Da ertönen Hornsignale, „O, Wonne! sie atmet! sie lebet!" ruft hinter der Scene ein Jägerchor, und es erscheint — Euryanthe.

Allerseits grosse Freude; auch beim Zuschauer. Er ersieht, dass die Ohnmacht der Heldin gut abgelaufen ist und zur rechten Zeit geendet hat, um den steckengebliebenen Thespiskarren wieder aus dem Sande zu ziehen und alles in reinem Wohlgefallen aufzulösen. Allein, kaum ist die Musik in lauten Freudenjubel eingemündet — wird sie plötzlich fahl, und Adolar beginnt, „von Entzückung ergriffen", ein Rezitativ:

„Ich ahne, Emma, selig ist sie jetzt:
Der Unschuld Träne hat den Ring benetzt.

Digitized by Google

Treu' bot dem Mörder Rettung an für Mord,
Ewig vereint mit Udo weilt sie dort!"

Schliesslich lässt sich der Chor nicht länger zurückhalten: „Heil Adolar! Heil Euryanth'!" ruft er, und der Vorhang fällt.

Dies der Inhalt. Man hat wohl erkannt, was da vom Übel ist. Verwunderlich nur bleibt eins: wie konnte man es, unbekümmert um die Befremdung, die diese letzte Scene doch stets hervorrief, bisher so ganz beim alten bewenden lassen.

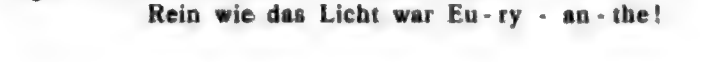
Dreierlei ist vonnöten. Es sind drei Kürzungen. Nichts musikalisch irgend Bedeutsame soll dabei verloren gehen; ein Zufall will es, dass sich die Übergänge harmonisch auf die natürlichste Weise herstellen.

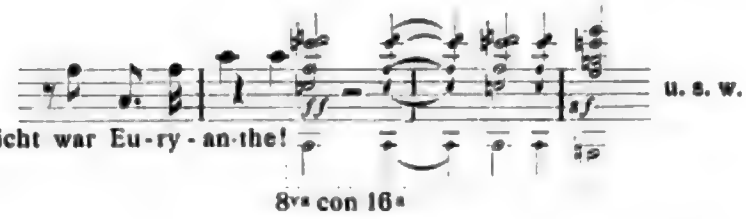
Erstlich wird das sonderbare Anerbieten Adolars, statt seines Todfeindes selbst und zwar von seines Todfeindes Hand zu fallen, zusamt seiner überschwänglichen Selbstanklage, von den Worten: „Nein, gebt ihn frei" bis „Wo lebt ein Mörder sonst als ich?" und zwar einschliesslich der „dumpfen Verzweiflung", in der er zwölf Takte ganzer Noten lang im Augenblicke der letzten Entscheidung des Dramas verharrt, unter allen Umständen unterbleiben müssen.

Sodann benötigt der schlimme Deus ex machina, der nach peinvollem Versiegen alles dramatischen Lebens, 78 Takte nach dem Befehle des Königs, Lysiart zum Tode abzuführen, endlich wieder die Handlung weiterschiebt, einer anderen Einführung. Eine solche aber ergibt sich ohne weiteres, wenn wir eine noch umfassendere Kürzung vornehmen als die eben berührte. Folgendes ist unser Vorschlag. In demselben Augenblick, als Eglantine „mit teuflischer Lust" und schneidendem Hohn auf das Schicksal, dem, wie sie meint, Euryanthe zum Opfer gefallen ist, und das ihrer Rache hat dienen müssen, ausbricht: „Rein wie das Licht war Euryanthe!" — erscheint Euryanthe wie eine Abgesandte des Himmels, und in ihr antwortet das Schicksal auf die erlittene Verhöhnung. Für das Empfinden der allermeisten wird dieser Deus ex machina eine Erlösung aus Furcht und Mitleid bedeuten, er wird von vielen vielleicht gar als eine sittliche Macht begrüsst werden; in jedem Falle aber ist nicht mehr Zeit, sich des prinzipiell Bedenklichen dieses Deus deutlich bewusst zu werden. Und darauf vor allem kommt es an.

Selbstverständlich fallen damit die sämtlichen Worte von „O höllischer Verrat" bis „sie lebet!"; und folgende Änderungen haben Platz zu greifen. Eglantine singt statt:

besser:

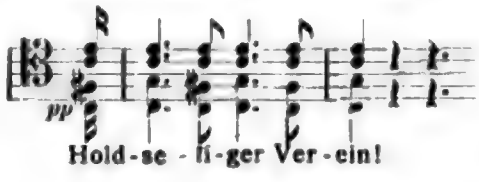




Das Orchester setzt auf die Silbe „the" mit dem 2. Viertel des 9. Taktes der 7. Scene (Part. S. 319, letzter Takt) wieder ein, und Lysiart spricht das eine Wort „Verräterin", mit dem er die bei Euryanthe's Anblick zurücktaumelnde Eglantine ersticht (nunmehr fällt dieser Vorgang mit Paukenwirbeln und -schlägen zusammen), in genau den von Weber vorgesehenen Noten erst auf den 10. und 11. Takt der 7. Scene.

Auf der Bühne hat sich nun folgendes zuzutragen. Euryanthe erscheint in der Mitte des Hintergrundes mit dem 11. Takte der 7. Scene, wo das Orchester vom Terzquartakkord auf A über der Dominante D in reines C-dur, von Hörnern und Trompeten verstärkt, übergeht;*) alles weicht zur Seite; Eglantine stürzt rückwärts nach (vom Darsteller aus) rechts und wird, zu Tode getroffen, von Frauen in die Coulissen getragen; Lysiart aber wird auf einen stummen Wink des Königs (auf den Paukenschlag im Takte 13) gefesselt abgeführt. Unterdes schreitet (nicht eilt!) Euryanthe in vier Takten auf Adolar zu, und es beginnt das „Hin nimm' die Seele mein."

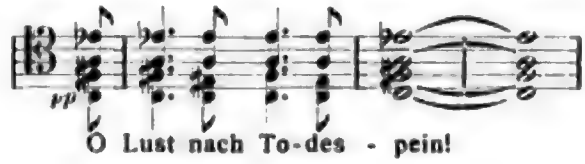
Noch endlich eine dritte Kürzung. Sie betrifft Adolars Rezitativ von Udo und Emma. Wer dachte noch an diese, im Mitgefühl der ersten Freude der Wiedervereinigten! Und wer ihrer noch denkt, der darf annehmen, dass auch sie nun einander wiedergegeben sind. Ohne die polyphonen Mittel des modernen Musikdramas aber würde jede Wiedererwähnung beider nur auf Kosten der Haupthandlung geschehen können, und dies ist hier am Schluss des Ganzen eine dramatische Unmöglichkeit. So sollen also die Worte des Chores: „O Lust nach Todespein!" sofort in das Presto ($^2/_4$, Es-dur) übergehen, und zwar mit folgender kleinen harmonischen Änderung. Anstatt einer einfachen Wiederholung der Noten:



*) Es sei empfohlen, einen Posaunenakkord hinzuzufügen und den Trompeten die höhere Oktave zuzuweisen.

Digitized by Google

durch die Worte „O Lust nach Todespein!“ wird der Chor nun fortzufahren haben:



Darauf setzt das Schlusspresto ein, und das Werk endigt ohne weitere Unterbrechung.

Unsere Anregung galt einer Änderung der Schlussscene. Zu ihrem Verständnis berichteten wir den Inhalt des ganzen Stückes. Es wird aber bereits im Verlauf der Erzählung aufgefallen sein, wie mangelhaft es um manche Motivierung in der Entwickelung der Haupthandlung bestellt ist. Zwei Dinge sind hier zu berühren. Sie bleiben im Texte völlig unbegreiflich. Und doch wird durch sie die Katastrophe heraufbeschworen.

Zunächst das „Geheimnis“. Euryanthe hat, so wird uns wenigstens berichtet, Adolar geschworen, es nicht zu verraten. Warum solchen Eid? Um, würde er gebrochen, einen dramatischen Hebel zu bekommen? Allein der Eid widerspricht doch dem Verlangen Emmas nach Erlösung. Wie soll ihr diese werden, wenn niemand ausser Adolar und Euryanthe, die ihrem Glück entgegeneilen, von Emmas Schicksal weiss und in schuldlos erlittenem Ungemach bewusst für sie leiden und die Mission ihrer Entsühnung auf sich nehmen kann? Wie kommt also Adolar dazu, solchen Eid Euryanthen abzuverlangen? Nur ein Ausweg bleibt übrig: Emma muss die Geheimhaltung ihres Schicksals selbst wünschen und die Entsühnung den beiden Liebenden und ihr so nah Verwandten, die ihren Schmerz und ihre Tat am tiefsten verstehen, als den einzigen, die einen Blick ins Jenseits tun durften, zur Pflicht machen. — Die Stelle lautet:

„O weint um mich! Nicht eh' kann Ruh' mir werden,
Bis diesen Ring, aus dem ich Tod getrunken,
Der Unschuld Träne netzt im höchsten Leid,
Und Treu' dem Mörder Rettung beut für Mord!“

Wir schlagen hierfür folgende Worte vor:

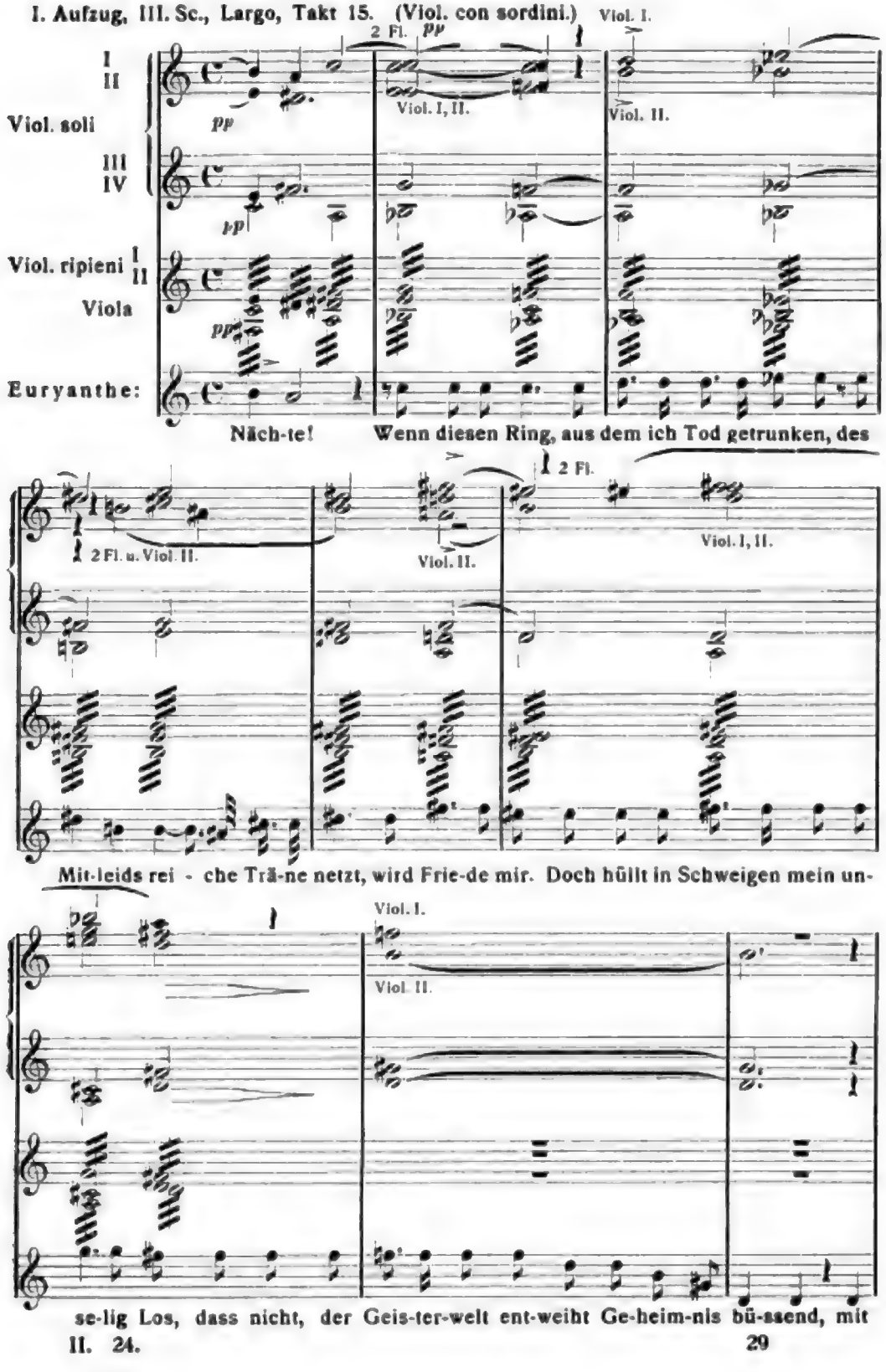
„Wenn diesen Ring, aus dem ich Tod getrunken,
Des Mitleids reiche Träne*) netzt, wird Friede mir.
Doch hüllt in Schweigen mein unselig Los, dass nicht,
Der Geisterwelt entweiht Geheimnis büssend,
Mit eignen Leides Übermass ihr mich entsühnt!“

und werden uns in der Musik aufs engste an Webers Vorbild anschliessen:

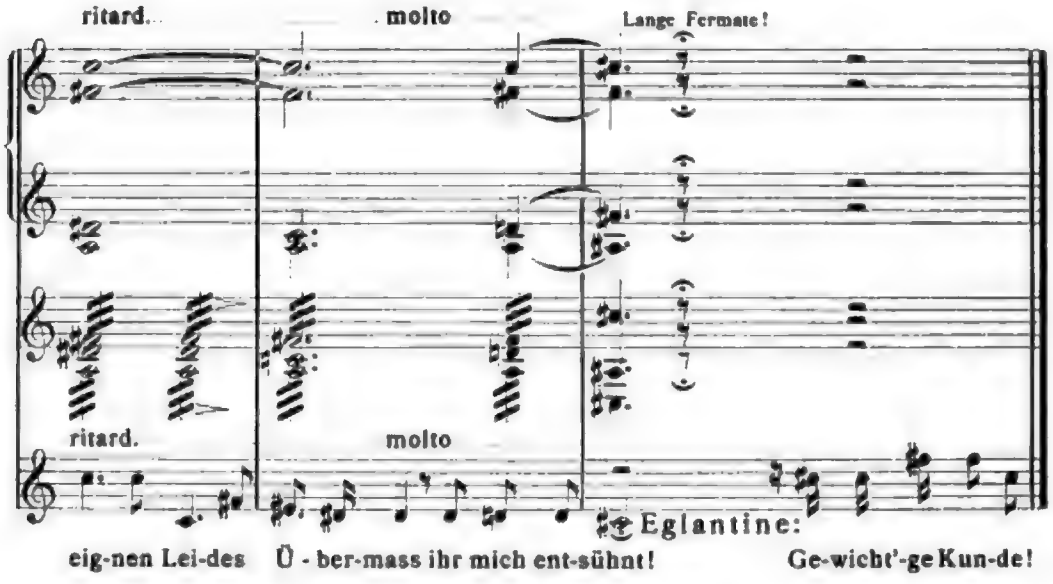
*) Euryanthe hat erzählt, wie sie nachts in Emmas Gruft bete.

Digitized by Google

I. Aufzug, III. Sc., Largo, Takt 15. (Viol. con sordini.)



Digitized by Google



Endlich unsere letzte Anregung. Sie gilt dem Finale des zweiten Aufzuges. Lysiart gibt Emma's Ring als Liebespfand Euryanthe's aus. Eins ist hier völlig unverständlich. Wie kann Euryanthe in solchem Augenblick mit der Darlegung des wahren Tatbestandes zurückhalten! Wie kann sie sich mit den Worten begnügen: „Treulos bin ich nicht!" Müsste Lysiart's Verleumdung nicht sofort zu schanden werden, wenn sie erklärte: nicht seiner List — Eglantine's heuchlerischer Freundschaft sei sie zum Opfer gefallen? Und war sie in der ersten Bestürzung vor dem Hofe ihrer nicht mächtig: vor dem, dessen Verkennung sie am tiefsten treffen musste, vor Adolar musste sie, als sie ihm auf langer Wanderung zur Felsschlucht folgte, alles zur Klarheit bringen.

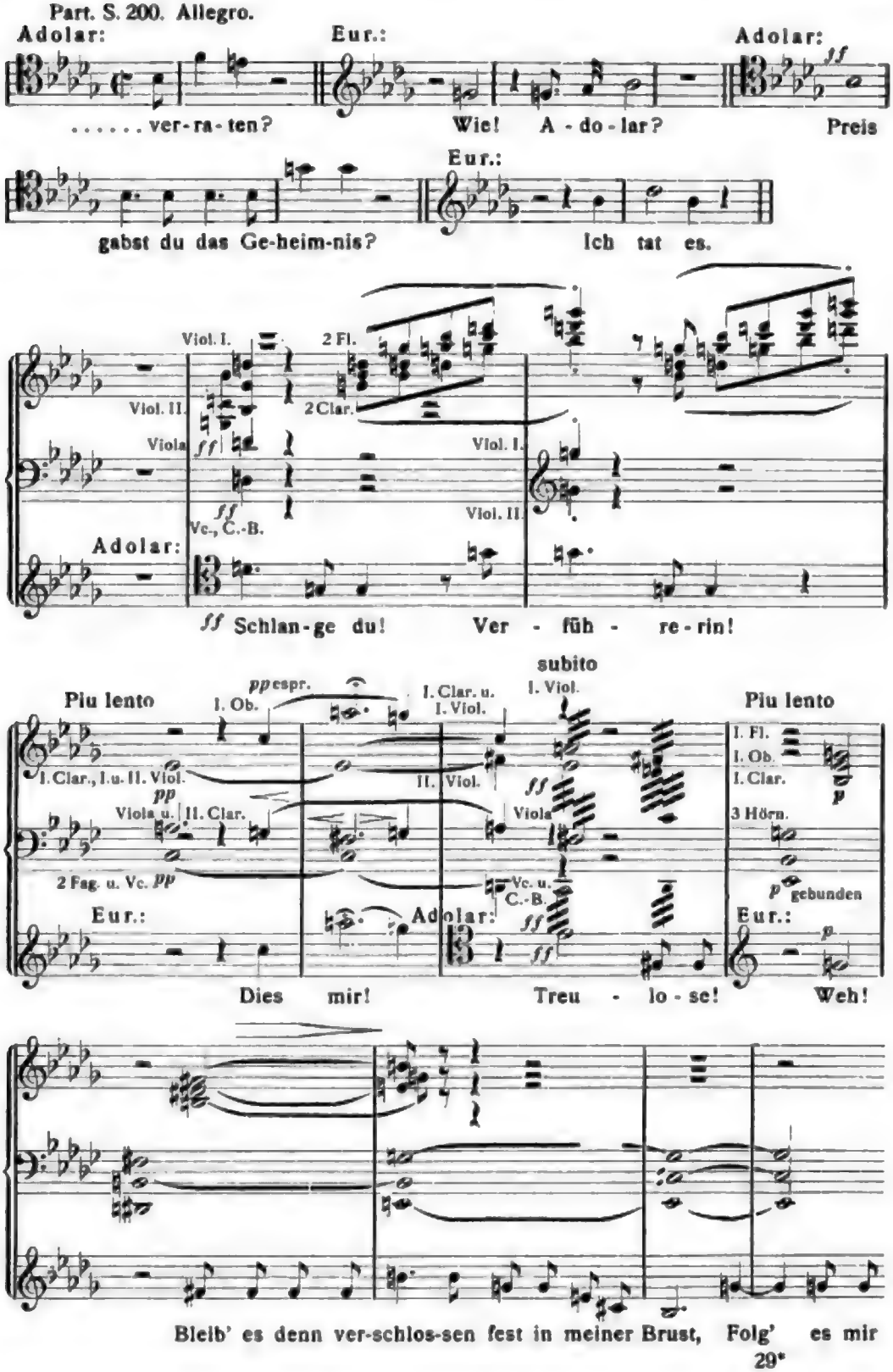
Auch hier sei, unter möglichster Wahrung des Weberschen Vorbildes, der Versuch unternommen, eine gewisse Motivierung der Handlungsweise Euryanthe's einzuflechten. Das Original lautet:

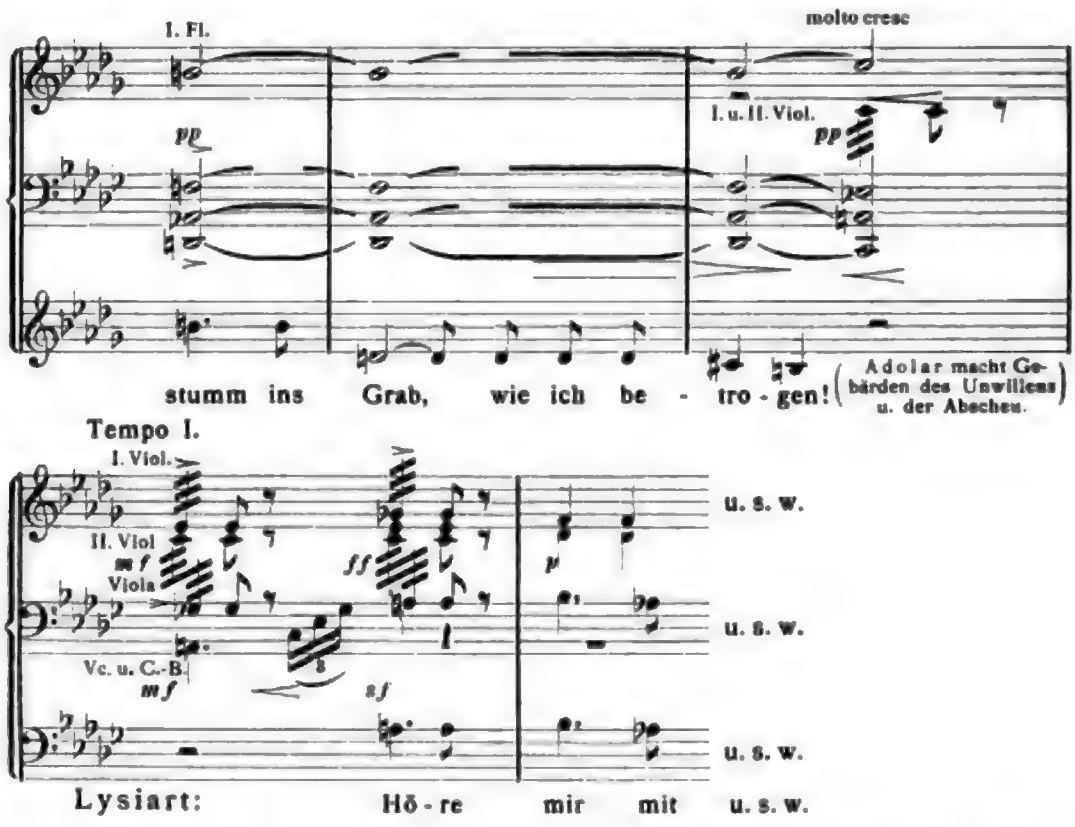
Lysiart: ... „Die Gruft nur kannte Emmas Taten!"
Adolar: „Sprich, Euryanthe! hast du mich verraten?"
Euryanthe: „O Unglücksel'ge!"
Adolar: „Brachst du deinen Eid?"
Euryanthe: „Ich tat es."
Adolar: „Schlange!"
Euryanthe: „Unermesslich Leid!
Doch treulos bin ich nicht."
Adolar: „Verworf'ne du, verstumme!"
Lysiart: „Höre mir mit Fassung zu ..."

Wir ersetzen es wie folgt:

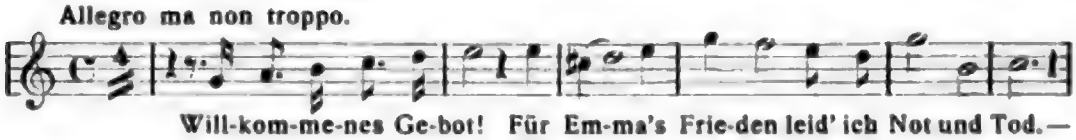
Digitized by Google

Part. S. 200. Allegro.





— und werden gut tun, auf S. 210 der Aufforderung Adolars „Komm! Euryanth'!" statt Euryanthe's Ausruf „Willkommenes Gebot! ich folge dir in Not und Tod" notengetreu die nachstehenden Worte folgen zu lassen:



So haben wir eine Erklärung gewonnen, warum Euryanthe auf die Verleumdungen Lysiart's schweigt. Dass Adolar sie glauben kann, hat sie so ins Herz getroffen, dass sie jede Selbstrechtfertigung verschmäht und nur nach dem Tode verlangt. Es bleibt gleichwohl verständlich, dass diese Rechtfertigung später doch noch erfolgt und damit den Umschwung des Dramas herbeiführt. Halbohnmächtig wird Euryanthe vom Jägerchor aufgefunden. Der König tritt herzu und fordert die matt Daliegende auf: „. . . Komm, zu sühnen deine Schuld." Da spricht sie denn, ihrer selbst kaum bewusst, die Worte aus: „Meine Brust ist rein von Schuld . . . Eglantine's flehend Kosen lockt' mir mein Geheimnis ab . . ."

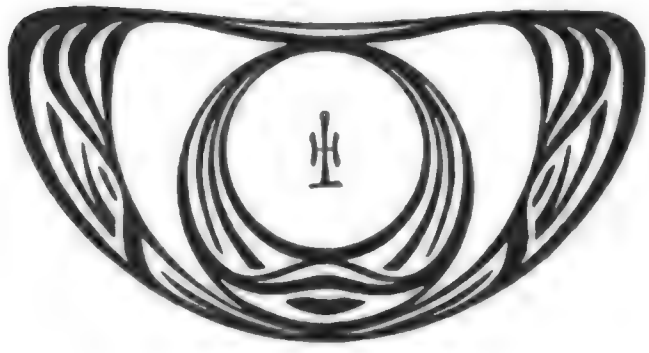
Soll noch ein Wunsch ausgesprochen werden, so wäre es der, doch die äusseren Vorgänge in der Felsschlucht scenisch eindringlicher zu gestalten, damit auch die inneren Vorgänge, die leider hier etwas dunkel bleiben, an Verständlichkeit gewinnen.

Digitized by Google

Wir meinen dies. Die Schlange hinter den Coulissen, deren Existenz man bestenfalls ahnt, meist aber wohl bezweifelt, soll, aber nur mit dem Vorderleib, der ja der Phantasie eine unbegrenzte Perspektive nach hinten erschliesst, auf die Bühne kommen. Dann erst wird Euryanthe's Opfermut, mit dem sie zu Adolar's Rettung ihr Leben hingeben will, die Bewunderung erwecken, die Adolar's Strenge umstimmt. Dann erst wird diese seine plötzliche Sinnesänderung deutlich begreiflich werden. Allein keinesfalls wollen wir Zeugen werden des Kampfes, der sich nun zwischen Adolar und der Schlange entspinnt. Das Tier erscheint auf der Bühne erst bei Euryanthe's Ruf „flüchte"; Adolar stürzt ihm entgegen, sucht ihm aber von der Seite beizukommen — und so wird es, da es sich nun rückwärts wenden muss, während des ganzen Kampfes unsichtbar.

Eine Anregung; werde sie zur Tat.

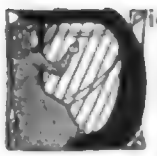
Wir wiederholen, was wir bereits im Eingang sagten. Man befreie das Werk, soviel man immer vermag, von den Torheiten seines Textes und verknüpfe die Vorgänge fester und innerlicher — und die Musik wird das ihre tun: sie wird mit ihrem warmen Leben und ihrer edlen Sprache so unmittelbar und tief wirken, wie Weber's Genius sie empfand. Wir wissen, wie sehr er an diesem Werk gerungen hat, das Allerbeste zu geben.



Digitized by Google

MINNE- UND MEISTERSINGER-MELODIEEN

von Kurt Mey-Dresden



Die im vorigen Jahre erfolgte Herausgabe der sogenannten Jenaer Liederhandschrift durch Georg Holz, Eduard Bernoulli und Franz Saran, in der wir sowohl vom philologisch-literarischen, als vom musikwissenschaftlichen Standpunkt aus ein Ereignis ersten Ranges zu erblicken haben, veranlasst uns, einmal einen Blick auf die Handschriften zu werfen, die uns nicht nur Gedichte, sondern auch die dazu gehörigen Melodieen aus den Zeiten der Minnesinger und der Meistersinger überliefern. Die Kunst sowohl der Meistersinger als der Minnesinger war keine literarische, sondern eine lebendige, vorgetragene, und soweit sie lyrisch ist, stets sogar gesungene. Eben deshalb kann sie vom Literaturhistoriker und Germanisten allein nicht erfasst werden; und es ist daher höchst erfreulich, dass sich seit einer Reihe von Jahren auch die Musikwissenschaft eingehend mit dieser Kunstperiode befasst. Zunächst sind diese Bestrebungen dem Minnegesang zugute gekommen. Zwei der bedeutendsten Handschriften mit Melodieen sind herausgegeben worden und nunmehr allgemein und leicht zugänglich. Zunächst besorgte 1896 Paul Runge die Herausgabe der berühmten Kolmarer Handschrift, die bei Breitkopf & Härtel erschienen ist. Die verloren gegangene Vorlage dieser Handschrift soll 300 Jahr in einem Turm zu Mainz, der Geburtsstadt des Meistergesanges, gelegen haben. Die Handschrift selbst kam 1546 durch den bekannten Meistersinger Jörg Wickram in den Besitz der von ihm begründeten Kolmarer Schule, von der sie im 18. Jahrhundert die dortige Schuhmacherinnung erbte. Alsdann verschwand sie auf rätselhafte Weise nach Basel und bildet jetzt eine Zierde der Münchener Staatsbibliothek (Cod. germ. 4997). Runges, durch Hugo Riemann unterstützte Forschungen ergaben hauptsächlich, dass die Notierung keine mensurierten Wertbestimmungen enthält, sondern lediglich Neumierung auf Linien ist; ferner, dass die rhythmische Struktur der Melodieen nur vom Text bestimmt wird. Hatte Runge auf Grund dieser Erkenntnisse bereits frühere Veröffentlichungen solcher Melodieen teilweise berichtigen müssen, so erfahren auch seine Resultate durch die Neuherausgabe der Jenaer Liederhandschrift verschiedene Korrekturen. Aber auch hier erkannten die Herausgeber, dass die Notierung keine rythmischen Werte ergibt, wodurch allerdings die Übertragung in moderne Notation und Rhythmisierung nicht unwesentlich erschwert wird. Dennoch haben Saran und Bernoulli diese vorgenommen, aber (im ersten Bande der Neuherausgabe) gleichzeitig die ursprüngliche Notierung getreulich zum Abdruck gebracht, mit nur wenigen, aus satztechnischen Gründen unvermeidlichen, kleinen Abweichungen.

Die Jenaer Liederhandschrift enthält nur eigentliche Minnesinger, unter denen wir nur die berühmtesten: Heinrich von Ofterdingen (historisch eine von Tannhäuser verschiedene Persönlichkeit!), Konrad von Würzburg und Frauenlob hervorheben wollen. Sie reicht zeitlich vom Ende des 12. bis in den Anfang des

14. Jahrhunderts. Die Kolmarer Handschrift dagegen reicht schon ein Jahrhundert weiter und enthält bereits Dichter, die wirklich Meistersinger waren und nicht nur von diesen dazu gerechnet wurden, wie Muskatblüt, Harder, Lieb von Gengen und Peter Zwinger.

Die Melodieen der Minnesinger sind zweifellos sangesfreudigen Herzen entsprossen; sie sind deshalb im allgemeinen auch einfach und sangbar und nähern sich dem Volkslied. Wo dies nicht der Fall ist, können wir in jedem Fall glauben, dass die Melodie späteren Ursprungs und dem betreffenden Minnesinger fälschlich zugeschrieben worden ist. Solches geschah seitens der Meistersinger leider sehr oft; sie wollten dadurch ihren eigenen, mangelhaften Produkten mehr Ansehen verleihen. Immerhin dürfen wir annehmen, dass die ersten Meistersinger, wie auch die hier genannten, wirklich auch musikalisch Fortsetzer und Nachahmer der Minnesinger gewesen sind. Nur verlor sich mit der echten poetischen Produktivität auch immer mehr das Talent, natürliche und frische Melodieen zu erfinden; nichts war daher natürlicher, als dass die Dichter und Komponisten immer mehr in Künstelei verfielen. Was ihnen die Natur versagt hatte, das glaubten sie ertrotzen und erzwingen zu können.

In der Minnesingerzeit und in der ersten Periode des Meistergesanges dürfte wohl die mündliche Überlieferung der Melodieen überwiegen. Dadurch musste sie mit der Zeit immer ungenauer werden. Leider sind uns wohl keine Melodieen erhalten, die aus der ersten Periode des Meistergesanges stammen und auch in dieser aufgezeichnet worden sind. Erst als der Meistergesang ganz in die Hände von Handwerkern geraten war und geschriebene Statuten und Tabulaturen hatte, wurde das Anlegen von Meisterliedersammlungen allgemeinere Sitte, seit Hans Sachs und nach diesem allerdings in sehr hohem Masse. Aber nur die wenigsten dieser Sammlungen enthalten auch Melodieen, vor Hans Sachs wohl gar keine. Die biederen Handwerker konnten zur Not wohl Worte schreiben, aber keine Noten, mit ganz wenigen Ausnahmen. Indessen einige solcher Melodiesammlungen sind uns doch erhalten geblieben. Die Nürnberger Stadtbibliothek bewahrt handschriftliche Notenbücher; dort und in Berlin befinden sich auch Handschriften des um 1600 lebenden Augsburger Meistersingers Benedict von Watt, die Melodieen enthalten; Breslau hat das mit über 300 Melodieen ausgestattete Meisterliederbuch des Hans Sachs-Schülers Adam Puschmann von Görlitz; 121 Lieder, von diesem und von dem Nürnberger Meistersinger und Schuster Georg Hager notiert, befinden sich mit Melodieen auch in der Dresdner Handschrift M. 6; endlich birgt Jena noch die sogenannte Valentin-Voigt-Handschrift, eine Meisterliedersammlung aus dem 16. Jahrhundert mit 76 älteren und neueren Melodieen. Dies dürften noch nicht alle Sammlungen mit Musiknoten sein, deren übrigens bisher noch keine herausgegeben worden ist.

Die Meistersinger im engeren Sinne, d. h. die direkten Vorgänger, die Zeitgenossen und die Nachfolger des Hans Sachs, sind samt und sonders keine grossen musikalischen Talente. Zwar mussten sie alle bestimmte musikalische Regeln, sowie den Gesangsvortrag genau erlernen: aber was nicht lehrbar ist, die göttliche Inspiration, das fehlte ihnen. Sie setzen sich durch absichtliches und nur zu oft gewaltsames Vermeiden alles Einfachen ziemlich offen in Gegensatz zur Volkspoesie und Volksmusik. Ihre Melodieen erinnern zum Teil an den gregorianischen Gesang, der bei ihnen aber zum frostigsten Psalmodieren erstarrt und nur am jeweiligen Versende oder auch am Versanfang (sogenannte „Pausen") durch eine Koloratur belebt wird, die uns vielfach lächerlich erscheint. Den Meistersingern erschien sie aber nicht so: ihnen war ihre Kunst heiligster Ernst, eine Art Gottesdienst. Man muss bei ihnen vielfach den guten Willen für die Tat nehmen. Trotz ihren Stollen und Ab-

gesängen waren ihre Melodieen meist sehr willkürliche Tonreihen, ohne Zusammenhang und ohne andere Gliederung als am Versende. Ein Streben nach geschlossener, vielleicht liedähnlicher Form findet sich nur selten. Auf den Inhalt des Textes nimmt die Melodie so gut wie gar keine Rücksicht, fast ebenso wenig auf das oft so kunstvoll oder auch künstlich aufgebaute rhythmische Gebäude der Strophe. Oft wird eine Melodiephrase zu einem ganz anders gebauten Verse wiederholt; man flickt dann einfach nach Bedarf Töne ein oder lässt welche aus. Oft wiederholt sich am Schluss eines Gesätzes die Stollenform rhythmisch und prosodisch ganz oder teilweise: es ist aber nicht gesagt, dass dies dann auch sicher mit der Melodie geschieht! Aber auch das Umgekehrte kommt vor: die Stollenform wiederholt sich im metrischen Schema nicht, wohl aber ganz oder teilweise in der Melodie! Wenn die Herausgeber der Jenaer Liederhandschrift zu dem Endergebnis gelangen, dass der Meistergesang auch musikgeschichtlich mit dem Minnegesang zusammenhängt, so ist dies doch mit der Einschränkung zu verstehen, dass der Meistergesang musikalisch die Natürlichkeit der Minnesinger durch Unnatur und ihre Kunst durch Künstelei ersetzt hat.

Immerhin dürfen wir deshalb über die Meistersingermusik nicht so schroff urteilen, wie es vielfach geschehen ist. Ihre Poesie ist ja eigentlich gar keine Lyrik, geschweige denn Liebeslyrik (von wenigen Ausnahmen natürlich abgesehen). Wenn man fast die ganze Bibel und Legende, dazu die Historie aller Völker zum Stoff seiner Dichtung nimmt, so kann die Musik dazu nur rezitativisch und psalmodierend ausfallen, aus dem einfachen Grunde, weil solche Stoffe eigentlich unmusikalisch sind.

Erklärt sich schon aus dieser Eigentümlichkeit die grosse Ähnlichkeit der Meistersingermelodieen untereinander, so wurde diese noch durch verschiedene andere Umstände gefördert. Erstens benutzte man fortwährend stereotype melodische Wendungen aus dem Kirchengesang, den man ja so wie so nachahmte. Zweitens aber bestand die Vorschrift, sich beim Komponieren neuer Töne nach den vier „langen“ Tönen der vier „gekrönten“ Meister zu richten. Dies war gewiss ein sehr bequemes Gebot, dem gern Folge geleistet wurde. Historisch interessant ist übrigens dabei der Umstand, dass der Nürnberger Chronist Christoph Wagenseil in dem vom deutschen Meistergesang handelnden Anhang seines Buches „De civitate Noribergensi u. s. w.“ (1697) als einzige Melodieen diese vier gekrönten Töne abdruckt, und dass Richard Wagner, dessen einzige Quelle das Wagenseilsche Buch war, daraus sein Zunftmotiv der Meistersinger entlehnte (allerdings mit starker rhythmischer Umbildung und Belebung). Er hat in seinen „Meistersingern von Nürnberg“ also die Meistersingerzunft mit einem Festmotiv ausgestattet, dessen melodische Phrase, ohne dass es ihm bekannt war, bei den historischen Meistersingern besonders häufig wiederkehrte, so dass sie auch im geschichtlichen Sinne echt meistersingerlich ist. So waltet das Genie jenseits von Zeit und Raum!

Wenn wir dieselben Töne in den Minne- und Meistersingerhandschriften mit einander vergleichen, so sehen wir, dass leider die Überlieferung immer schlechter wird und dass schliesslich die Melodieen kaum wieder zu erkennen sind. Das ist bedauerlich, aber nicht zu ändern. Den Meistersingern darf zwar keinesfalls Pietät abgesprochen werden — diese hatten sie im Gegenteil im Übermasse —, wohl aber kritisches Verständnis. Sie waren sehr fleissige, aber doch oberflächliche Abschreiber. Man sehe nur in den Zusammenstellungen Sarans (a. a. O.), welche Wandlungen die Melodieen der gekrönten Töne im Lauf der Jahrhunderte durchmachen, und stelle gar noch die späteren Fassungen Valentin Voigts oder gar Wagenseils daneben! Stehen nun zweifellos die Fassungen in den Minnesingerhandschriften der ursprünglichen Echtheit näher, so ist doch zu bedenken, dass die späteren Meistersinger eben

in den späteren, verderbten Fassungen gesungen haben, so dass diesen also auch ein gewisser historischer Wert nicht abgesprochen werden kann. Übrigens ist willkürliche Vermehrung der Koloratur ein Haupterkennungszeichen späterer Gestaltung: damit glaubte man wohl die Lücken im musikalischen Gedächtnis am besten stopfen zu können.

Hans Sachs war nicht nur dichterisch weitaus der grösste Meistersinger, sondern er ragt auch musikalisch hervor. Ausser direkt populären Melodieen (Scheidweise, Freudweise, Trauerweise u. s. w.) hat er 13 Meisterweisen komponiert, und zwar wohl alle vor seinem 40. Lebensjahre. Seine Melodieen überragen die seiner meisten Kunstgenossen, weil er auch musikalisch nach Verständlichkeit strebt und sowohl aus dem volkstümlichen Choral Phrasen aufnimmt, als auch sonst populäre Melodiewendungen nicht verschmäht. Bei ihm gewinnen selbst psalmodierende Stellen mit ihren zahlreichen Tonwiederholungen Leben und Charakter. Koloratur wendet er in sehr bescheidenem Masse an, mit Ausnahme weniger Töne, von denen die „Gesangsweise" schon durch ihren Namen auf eine besonders sangesfreudige Stimmung schliessen lässt. Nur zehn dieser Melodieen sind in Hans Sachsens eigner Niederschrift erhalten (sie stehen im II. und III. Meistergesangbuch in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau-S.). In M6 zu Dresden befinden sich keine, wohl aber in Puschmanns Breslauer Liederbuch. Aber der sonst so verdienstvolle Puschmann überliefert schon recht mangelhaft, wenn er zur Entschädigung auch noch zwei der fehlenden Töne seines Meisters bringt. Geradezu schauderhaft sind aber die Entstellungen, welche die Melodieen in der Valentin Voigt-Handschrift erlitten haben, die elf Meistertöne Hans Sachsens reproduziert, darunter den „Klingenden Ton" vielleicht einzig! Hier kann man meistens eine Identität überhaupt nicht mehr anerkennen, und es scheint oft geradezu, als seien diese Melodieen aus dem Gedächtnis niedergeschrieben und vielleicht gar nur mündlich verpflanzt worden. Man gäbe gern die schöne Schrift und selbst die grosse Lesbarkeit der genannten Handschrift in Kauf, wenn sie nur zuverlässiger überliefert hätte.

In Druckwerken finden sich bis in die jüngste Zeit nur selten und gelegentlich Meistersingermelodieen. Den ersten gedruckten Meisterton von Hans Sachs (den „Neuen Ton") fand ich in der „Sammlung für altdeutsche Literatur und Kunst", Breslau, 1812, S. 216f. In den vergangenen Jahrzehnten haben einzelne Melodieen dieses Hauptmeisters veröffentlicht: Charles Schweitzer: „Un poète allemand du seizième siècle", Paris 1887; Rudolf Genée: „Hans Sachs und seine Zeit", Leipzig, 1894 und 1902; Maurice Kufferath: „Les Maitres-Chanteurs de Richard Wagner", Paris-Leipzig, 1898. — Die ersten zehn Töne Hans Sachsens nach dessen eigener Niederschrift, elf nach den Jenaer und zwei nach Breslauer Varianten (zusammen alle 13!), sowie 13 Melodieen andrer Meistersinger nach der Dresdner Handschrift M6 und die 4 gekrönten Töne nach Wagenseil habe ich, Note für Note nach dem Original, veröffentlicht in meinem Buche „Der Meistergesang in Geschichte und Kunst", 2. Auflage, 1901, Leipzig. — Es ist unbedingt notwendig, dass die Melodieen des Puschmannschen Liederbuches in Breslau, der Handschrift M6 in Dresden, der erwähnten Nürnberger und Berliner Handschriften, der Valentin Voigt-Handschrift in Jena und eventuell noch andrer, nicht allgemein bekannten Meistersingerhandschriften herausgegeben und durch Drucklegung dem gesamten musikalischen Publikum zugänglich gemacht werden.

Anmerkung: Inzwischen hat eine künstlerische Vorführung von Meistersingermelodieen in Dresden (in einem Vortrag) bewiesen, dass diese doch sehr frisch und anmutig klingen. D. V.

Digitized by Google

BÜCHER

401. **E. T. A. Hoffmann:** Das Kreislerbuch. Texte, Kompositionen und Bilder, zusammengestellt von Hans von Müller. Inselverlag, Leipzig.

402. **Denkmäler deutscher Tonkunst:** Zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern, veröffentlicht durch die Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern. Dritter Jahrgang. Bd. I. Symphonieen der Pfalzbayerischen Schule. (Mannheimer Symphoniker.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

403. **Curt Ottzenn:** Telemann als Opernkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der Hamburger Oper. Verlag: E. Ebering, Berlin.

404. **W. S. B. Woolhouse:** Treatice on Musical Intervals, Temperament and the Elementary principles of music. Verlag: Ch. Woolhouse, London.

405. **Dr. Karl L. Schäfer:** Musikalische Akustik. Verlag: G. I. Göschen, Leipzig.

406. **George Armin:** Gesammelte Aufsätze über Stimmbildung, Gesangskritik, moderne Sänger und Schauspieler. Verlag: Friedrich Luckhardt, Leipzig.

407. **Franz Liszts Briefe an Carl Gille.** Herausgegeben von Adolf Stern. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

408. **Felix Draeseke:** Der gebundene Stil. Lehrbuch für Contrapunkt und Fuge. Zwei Bände. . Verlag: Louis Oertel, Hannover.

409. **Ludwig Bussler:** Praktische Harmonielehre. Fünfte verbesserte Auflage. Revidiert von Dr. Hugo Leichtentritt. Verlag: Carl Habel, Berlin.

401. Der um die Hoffmannbiographie und -bibliographie hochverdiente Forscher, den Lesern der „Musik“ bereits durch seinen Beitrag „Hoffmann-Reliquien“ (1. Jahrgang, Heft 18 S. 1651 ff.) bekannt, unternimmt hier, wie er selbst bekennt, das „Wagnis“, die Kreislerbiographie aus dem „Kater Murr“ sowie die übrigen von Hoffmann verstreut veröffentlichten und teilweise bisher sogar noch Manuskript gebliebenen Kreisleriana zu einem wohlgeordneten biographischen Ganzen in chronologischer Folge zu vereinigen. Dass hierbei nicht nur die „kalten Wissenschaftler“ und „orthodoxen Hoffmannsverehrer“ — denn zu keiner der beiden Kategorieen glaubt sich Referent rechnen zu brauchen — sondern auch solche und vielleicht gerade solche, die Hoffmann so recht aus der Tiefe des Gemüts mit all seinen Vorzügen und Fehlern lieben, in diesem Wagnis nur ein zwar sehr interessantes und dankenswertes, aber doch leider durchaus misslungenes Experiment zu sehen vermögen, scheint mir jedoch nicht zweifelhaft zu sein. Und wenn der Herausgeber in der eigenartig reizvollen Verbindung der gewaltigen Kreislertragödie mit der skurrilen Katertragikomödie nur eine „krankhafte Roheit“ sieht, „den Ausdruck einer Seele, die der naiven, ganzen Gefühle nicht mehr fähig ist, der doch nicht mehr wagt, sich zu ihnen zu bekennen,“ so möchte ich fragen, ob Herr v. Müller uns nächstens auch eine Shakespeareausgabe mit Eliminierung der Narrenscenen zu überreichen gesonnen sein sollte. Merkwürdig, dass jemand, der unserem grössten deutschen Erzähler und eigenartigsten Musikschriftsteller so viel Opfer an Zeit, Mühe und Geld widmet, das innerste Wesen dieses Mannes so tief verkennen mag. Doch das ist Gefühlssache

Digitized by Google

und darüber lässt sich nicht streiten. Schlimmer als all die Umstellungen und Auslassungen, die Müller zu seinem Zweck vornehmen musste und über die er im Nachwort gewissenhaft Rechenschaft ablegt, sind die direkten Veränderungen an Hoffmanns Text, die man, auch ohne Pietät zu heucheln als stillos verurteilen muss. Man vergleiche nur Müllers nüchternen Anfang „In Göniönesmühl, wo Johannes Kreisler geboren und erzogen wurde, gab es einen Mann" mit Hoffmanns kurios-umständlichen Originalbeginn. Auch die Auswahl der angehängten älteren Kreislerstücke ist nicht durchaus zu billigen. Überhaupt wäre eine wirklich gute, mit Müllerscher Sorgfalt und Peinlichkeit, die ich sehr anerkennen muss, gearbeitete Sammlung sämtlicher musikalischen Schriften Hoffmanns (aus der Kreislerbiographie dann etwa nur spezifisch musikalische Erörterungen fragmentarisch mitgeteilt) bei der notorischen Unvollständigkeit der Grisebachschen Gesamtausgabe in musikalischer Hinsicht viel mehr vonnöten gewesen, als dieses als Ganzes eigentlich recht überflüssige Buch. Wirklich verdienstlich an ihm bleiben jedoch ausser der gründlichen Einleitung die erstmalige Veröffentlichung des ungedruckten Fragments „Der Freund", der Wiederabdruk der Skizze „Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers", sodann die bisher unveröffentlichten Bilder „Kreisler in Haustracht", „Titelblatt und Titelkupfer der lichten Stunden" sowie die Wiederveröffentlichung der Hitzigschen Reproduktion der dritten Deckelzeichnung zu „Kater Murr" und schliesslich die beigegebenen von Hoffmanns ungewöhnlichem Kompositionstalent zeugenden Werke in Hans Pfitzners Klavierbearbeitung (Agnus Dei aus der Missa in D; Hymnus: Ave maris stella; Hymnus: O Sanctissima; Duett: Ah che mi manca l'anima). Gekleidet ist das Buch in die vergrösserten Wiedergaben der von Hoffmann selbst gezeichneten eigenartigen Rückdeckel, und so präsentiert es sich immerhin als eine schätzbare Gabe auf dem Tisch des Bücherfreundes. Dr. Edgar Istel.

402. Dieser erste Band bringt Symphonieen von Joh. Stamitz (1717—1757), Franz Xaver Richter (1709—1789) und Anton Filtz (ca. 1725—1760) und wird eingeleitet durch eine längere Abhandlung von Hugo Riemann, der ja, wie man sich erinnert, schon seit geraumer Zeit immer wieder auf die Mannheimer Tonschule des 18. Jahrhunderts aufmerksam gemacht hat. Wesentliche Angaben verdankt Riemanns Einleitung der schätzbaren Arbeit Fr. Walters: „Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe", Leipzig 1898. Wie alle Arbeiten Riemanns beweist auch die vorliegende sein bedeutendes Können und seine geschickte Darstellungsgabe. Dem tut der Umstand keinen Abbruch, dass einzelne Angaben haltlos sind. S. XIII bemerkt Riemann: „Da auch Galuppis und Graupners Symphonieen, soweit ich sie bis jetzt kenne, des Menuetts entbehren und diejenigen von Fasch zwar zum Teil viersätzig sind, aber ebenfalls kein Menuett enthalten, so scheint die Aufnahme des Menuetts in die Symphonie geradezu eine Neuerung der Mannheimer zu sein" ... Der Satz behauptet, soweit Graupner, mit dessen Symphonieen ich mich seit längerer Zeit eingehend beschäftige,*) in Betracht kommt, falsches; unter 114 Symphonieen des Meisters, welche die Darmstädter Hofbibliothek besitzt, sind 48 mit je einem Menuett und 13, wenn ich recht gezählt habe, mit je zweien. Auch wird man Graupner die ersten Versuche stärkerer Individualisierung der Blasinstrumente zuschreiben müssen: er lässt die Hörner schon zum Teil selbständig Motive vorbringen. Der thematische Katalog ist ein Muster sorgsamster philologischer Akribie. Was die Werke der genannten Meister, die der Band bietet, anbetrifft, so sind sie so lebensfrisch und schön, so glücklich erfunden und wirkungsvoll, dass ich hoffe, das eine oder andere werde sich einen Platz auch in heutigen Auf-

*) Eine Arbeit über Graupners Symphonieen, die auch deren thematischen Katalog bringen wird, mache ich soeben druckfertig.

führungen erobern. Und das trotz Haydn, mit dem ja die Mannheimer wie auch Karl Ph. Em. Bach und schon Graupner, manche Beziehungen haben. Und wenn sich die Veranstalter öffentlicher Konzerte diese prächtigen Schöpfungen auch vielleicht entgehen lassen, so möge man in häuslichen Kreisen nach ihnen greifen: so viele Instrumente, wie sie das Orchester-Trio von Stamitz z. B. erfordert, bringt man unschwer zusammen. Und das Stück, wie alle anderen des Bandes, erfreut und erfrischt.

403. G. Ph. Telemann, Seb. Bachs Zeitgenosse und Freund, ist einer von den Meistern, denen die moderne Musikforschung bislang noch nicht näher getreten ist. So ist ein Eingehen auf seine künstlerische Bedeutung durchaus begreiflich und wegen der Schätzung, die er bei seinen Lebzeiten erfuhr, gerechtfertigt. Ottzenns fleissige Arbeit ist nur der Anfang einer solchen Wertung, denn die Haupttätigkeit entfaltet Telemann nicht als Opernkomponist.

404. Das etwas spät eingelaufene, nunmehr in dritter Auflage erschienene Büchlein des 1893 verstorbenen Mathematikers und Musikers erfreut sich in England ziemlicher Beliebtheit und ist auch geeignet, dem einen oder anderen ein guter Führer in die Elemente der Musiktheorie zu sein. Aber wie alle derartigen literarischen Erscheinungen haftet es zum Teil gar sehr an der Oberfläche, auch wenn da vom Leimma die Rede ist und dort Helmholz erwähnt wird. Ein wenig Erklärung wäre schon zuweilen notwendig gewesen; was sollen uns heute, wo Stumpf und Riemann, von den älteren Theoretikern zu schweigen, leben, Sätze wie der: „All notes ... which form discordant intervals with the Key-note or tonic are called disson ances"? An Büchern, die sich mit rein empirischer Musiktheorie begnügen, ist weder in Deutschland, noch in England und anderswo Mangel. Woolhouses Schriftchen ist nicht unbedingt zu diesen zu rechnen, aber die Arbeit pendelt zwischen ihrer und der Art wissenschaftlicher Behandlung des Stoffes hin und her. Und das ist vielleicht erst recht vom Übel. So gern ich einzelne gute Bemerkungen der Schrift anerkenne, einer Übersetzung z. B. möchte ich nicht das Wort reden.

405. Das mit grosser Sachkenntnis geschriebene Büchlein empfehle ich allen denen, welche sich über die physikalischen Vorgänge, die zu Gehörsvorstellungen führen, unterrichten wollen, aufs angelegentlichste. Dem, welcher tiefer in den Gegenstand eindringen will, wird ein ziemlich vollständiges Literaturverzeichnis gute Dienste tun.

Dr. Wilibald Nagel.

406. Der Verfasser von: „Die Lehrsätze der automatischen Stimmbildung" hat mit diesem Sammelband seine frühere polemisch-kritische Tätigkeit übersichtlich geordnet und zusammengefasst. Hat er auch manches geändert, und stilistisch vieles ausgefeilt, so ist der Ton, der an Bestimmtheit und Schärfe nichts zu wünschen übrig lässt, der alte geblieben. Und dieser Ton, diese Kämpfernatur, das sei ohne Scheu gesagt, ist herrlich, weil offen und rein. Wie herbfrische würzige Seeluft weht's einen beim Lesen an und ruft den Wunsch wach, dass unser deutscher Geist mehr solcher kräftigen Federn hätte. Scheint auch vieles eckig und kantig, und werden die, die an blitzende Klingen gewöhnt sind, häufig durch deutsch-ehrliche Kolbenschläge aufgeschreckt, so sitzt doch jeder Schlag und trifft die Sache auf den Kopf. Inhaltlich hat das Buch nur einen relativen Wert, insofern es durch die eigenen Ideen des Verfassers, durch das „Stauprinzip" und die „Automatik", weit überholt ist. Aber es führt uns mitten in die Anfänge der mehr und mehr um sich greifenden naturalistischen Anschauungen über die Kunst des Singens, mitten in den Kampf der Geister und Schulen, falscher Methoden und widersinniger Kritiken. Es ist die Zeit des ersten ernsthaften Vorstosses gegen den Schwindel altitalienischer Methode, gegen Lug und Trug, gegen das System der Ausbeutung und Phrase, die Zeit des Siegeszuges Müller-Brunows und seiner fundamentalen Lehrsätze. In George Armin erstand dem letzteren ein ebenbürtiger Vorkämpfer und ein streitbarer

Digitized by Google

Fechter, wie er idealer, kühner und temperamentvoller nicht zu denken ist. Die ganzen Aufsätze stehen im Zeichen Müller-Brunows, und sind nur unter diesem Gesichtspunkt zu verstehen. Sie lesen sich, als ob eine lebendige packende Persönlichkeit vor uns stünde und zu uns spräche, bald lodernd im Zorn, bald mit wegwerfendem Hohn oder schlagender Derbheit, bald mit beissender Ironie oder feiner Satire. Was ihnen einen höheren Wert verleiht, ist der Mut der Wahrheit. Es steckt Witz in dem Buche, Siedeglut und Höhengriff. Der Kampf des „primären Tones" (des idealen, mühelosen, leicht von den Lippen fallenden echten und metallischen Brust- und Kopfklanges) gegen die klingenden Etiketten gefälschter italienischen Gesangssysteme, des Einregisters gegen die Vielregister, der Brustresonanz gegen die einseitige Betonung einer fehlerhaften Kopfresonanz und törichter Stützpunkte am harten Gaumen, der Vollatmung gegen die Teil- (Flanken- und Zwerchfell-) Atmungen, des physiologischen Natur- (oder Stau-)prinzipes gegen konstruierte Theoreme der Hals- und Kehlkopffunktionen, kurz einer vernunftgemässen Organ- und Stimmbildung gegen Solfeggien und ruinöses Partieenstudium zieht in anschaulichen Bildern an uns vorüber. Sängern und Sängerinnen, Schauspielern und Rednern, Gimpeln und hilflosen Raben, Schwächlingen und Schwankenden, Wissenden und Unwissenden, aber auch den Ratlosen und Ohnmächtig-Unglücklichen, den Verknaxten und Verpfuschten, besonders aber Laien, die eine schöne Stimme, das kostbare Gut eines wertvollen Organes zwecks Ausbildung einer „berühmten" Schule oder Methode übergeben wollen, sei dies Bändchen zur Durchsicht und zum Durchdenken empfohlen. Das Schlusskapitel enthält Studien über moderne Sänger, die mit zu dem Vorzüglichsten gehören, was über Gesangskunst geschrieben ist. Es tut ordentlich wohl, jenseits eines öden Musikantengeschwätzes und einer hirnlosen, faselnden Gesangs- und Gefühlsästhetik in Tiefen zu blicken und feste, sichere Werte zu bekommen. Hier spricht ein Künstler über Künstler und lässt uns in seiner kritischen Werkstatt Plastiken wie Ludwig Wüllner, Felix Kraus, Francesco d'Andrade, Camilla Landi, Marie Schoder von vollendeter Kraft und Schönheit der Linien schauen. Das mag genügen, ohne den Aufsätzen ihr bestes zu nehmen. Nur noch eins: Sie sind Ludwig Wüllner, dem Schüler und Freunde, gewidmet. Rudolf M. Breithaupt.

407. Der vor wenigen Jahren verstorbene Jenenser Justizrat Carl Gille gehört zu den wenigen Liebhabern, die sich durch die Kraft ihrer Begeisterung und ihr organisatorisches Talent einen festen Platz in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts erobert haben. Zwei Institute waren es, denen er hauptsächlich seine unermüdliche Tätigkeit widmete: in Jena, dem Orte, wo er lebte, die Akademischen Konzerte, die ihm in erster Linie ihr hohes Ansehen zu danken hatten; darüber hinaus der Allgemeine deutsche Musikverein, dessen Vorstand er so viele Jahre hindurch als eines seiner tätigsten Mitglieder angehörte. Frühzeitig hatte Gilles Scharfblick die Bedeutung des so vielfach angezweifelten kompositorischen Schaffens Franz Liszts erkannt. Bald gewann er die Freundschaft des edeln Meisters und blieb ihm bis ans Lebensende als einer der Intimsten eng verbunden. Die Briefe, die Liszt im Verlauf eines Dritteljahrhunderts an den Jenenser Freund richtete, gewähren nicht nur einen schönen Einblick in dieses auf Liebe und Verehrung von der einen, auf Hochachtung und Dankbarkeit von der andern Seite gegründete Verhältnis, sie liefern auch einen wichtigen Beitrag zur Lebens- und Charaktergeschichte Franz Liszts. Nicht als ob sie Dinge enthüllten, die zuvor noch unbekannt gewesen wären, oder Liszt von neuen Seiten zeigten. Aber manche Bestätigungen und interessante Nuancierungen von anderweitig Überliefertem, wie manche belehrende Einzelzüge wird man ihnen entnehmen können. Adolf Stern hat dem mit einem Bildnis Carl Gilles gezierten Buche eine inhaltsreiche Biographie und Charakteristik des Adressaten beigegeben. Den Grundsätzen, nach denen er — wie er im Vorwort selbst ausführt — die Lisztschen Brieftexte

behandelte, muss rückhaltlos zugestimmt werden. Jeder Herausgeber Lisztscher Briefe sollte sie sich aneignen.

408. Die Vorzüge des Draesekeschen Lehrbuches für Contrapunkt und Fuge liegen darin, dass es im Dienste der Praxis verfasst ist von einem Manne, der nicht bloss Theoretiker, sondern selbstschaffender Künstler ist, und dem überdies die Erfahrung einer langjährigen, erfolgreichen, pädagogischen Tätigkeit zur Verfügung steht. Überall steuert der Verfasser direkt und ohne Umschweife auf das Ziel los, contrapunktische Gewandtheit dem Schüler rasch und auf möglichst bequemem Wege beizubringen. Wer da weiss, mit wie vielen unnützem, viel antiquiertem Ballast gerade der Contrapunktunterricht sich auch heute noch schleppt, wird diesen Vorzug besonders zu schätzen wissen. An möglichste Vollständigkeit und Allseitigkeit erstrebender Systematik, erschöpfender Darstellung aller Einzelheiten und auch an Reichhaltigkeit des Materials dürfte Draeseke von manch anderem Darsteller der Contrapunktlehre übertroffen werden. Kaum aber von irgend einem in Bezug auf die Fülle wahrhaft neuer und fruchtbringender Gesichtspunkte, von denen mancher auch solche Lehrer für sich gewinnen dürfte, die sich nicht entschliessen können, das Draesekesche Buch durchaus ihrem Unterricht zu Grunde zu legen. Es geht ein gesunder, moderner Zug durch das Ganze, die Überzeugung, dass man unbeschadet des schuldigen Respekts vor dem Überlieferten, soweit es sich erprobt und bewährt hat, aufräumen müsse mit vielem, womit man die lernenden Jünger der Tonkunst zur Stunde noch immer glaubt plagen zu müssen.

409. Ludwig Busslers Harmonielehre ist eine seit langem anerkannte und in ihrer Brauchbarkeit bewährte, vortreffliche Arbeit. Zu ihrem Lobe ist nichts mehr zu sagen. Bis wir einmal die den Anforderungen unserer Zeit vollkommen entsprechende Harmonielehre haben werden, bleibt sie als Leitfaden für den Unterricht wohl das beste Aushilfsmittel. Die vorliegende fünfte Auflage hat Dr. Hugo Leichtentritt in dankenswerter Weise besorgt und in der Revision des Busslerschen Textes, wie in den von ihm selbst beigefügten erläuternden Anmerkungen Geschick und gute Sachkenntnis bewiesen.

Dr. Rud. Louis.

MUSIKALIEN

410. **Theodor Streicher:** Aus des Knaben Wunderhorn. 30 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

411. **Theodor Streicher:** Sprüche und Gedichte von Richard Dehmel in Musik gesetzt. Ebenda.

412. **Louis Adolphe Coerne:** Messe in d-moll für sechsstimmigen gemischten Chor mit Orgel (ad libitum). Op. 53. Partitur. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

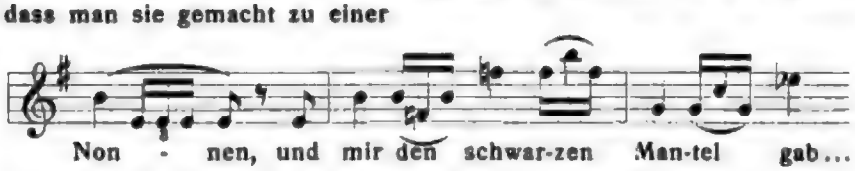
413. **Palestrina:** Missa Papae Marcelli (sechsstimmig). Für den praktisch-liturgischen Gebrauch bearbeitet von Carl Thiel. Partitur. Verlag: W. Sulzbach, Berlin.

414. **Hector Berlioz:** Geistliche Gesangwerke. a) Chor der Magier (Bisher unveröffentlicht). Für gemischten Chor und Orchester. b) Veni creator. Motette für Soli und Chor. c) Tantum ergo für Soli, Chor und Orgel. Partituren. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

410 u. 411. Kurz gesagt: ich halte die Streicherschen Wunderhornlieder für das Bedeutendste, was in den letzten fünf Jahren auf dem Gebiet des Liedes hervorgetreten ist und begrüsse in ihrem Schöpfer nicht bloss einen scharfumrissenen Charakterkopf, sondern auch einen wahren Mehrer des Reiches unserer deutschen Tonlyrik. Gleich Hugo Wolf saugt unser Jungmeister seine beste musikalische Kraft aus seinen Dichtern, gleich Hugo Wolf gibt seine Musik den Gedichten ein reicheres, intensiveres Leben, weil sie eben nicht geistreicher Reflexion und Eingrübelung entspringt, sondern einem

Digitized by Google

naiven, intuitiven Erfassen, weil sie mit einem Worte: lebendige Musik ist. Merkwürdigerweise geht er im quantitativen Aufwand der Kunstmittel kaum irgendwo über das gewohnte hinaus. Mit ein paar Tönen bannt er uns in eine Stimmung, malt er uns den landschaftlichen Hintergrund der poetischen Vorgänge, stellt er verborgene Beziehungen her, komponiert er gewissermassen zwischen den Zeilen. Und das ist sehr notwendig gerade bei den von ihm gewählten Dichtungen, deren volkstümliche, lyrische Sprünge das Verständnis des Zusammenhanges oft ziemlich rätselhaft erscheinen lassen. Ja nicht selten liegt sogar in der Unklarheit des Wortausdruckes, die der Phantasie einen weiten Spielraum lässt, ein ganz besonderer Reiz. Da wirkt denn Streichers musikalische Wiedergabe wie ein Supplement oder wie eine Erläuterung, ja man darf sagen, dass er durch seine Komposition eine ganze Reihe von wertvollen älteren Gedichten, an denen man bisher achtlos vorüberzugehen pflegte, dem geistigen Besitzstande der Nation wiedergewonnen hat. Obwohl Gesänge betrachtsamen oder glühend sinnlichen Charakters in unserer Sammlung nicht vorliegen, ist die Mannigfaltigkeit der Begabung Streichers doch offenbar. Er hat so Lapidares, Tiefernstes wie das „Erntelied", so ungemein Romantisches, Traumhaftes wie die „Nächtliche Jagd", er singt uns Liebeslieder voll Herzlichkeit und Wärme, dann wieder schlichte, echt volkstümliche Balladen, wie den „Liebesdienst", ritterliche Minnelieder, wie die gleichsam im Waffenschmuck leuchtende „Aurora", er lässt düstere, nahezu dramatische Scenen aus dem Soldatenleben an unserm Geist vorüberziehen („Der Schildwache Nachtlied" und „Nun lasst uns singen das Abendlied"), er ergötzt uns durch allerlei Spott-, Scherz- und Schelmenlieder voll Temperament und frischer Laune. Die starke humoristische Potenz gehört überhaupt zu den Merkmalen seiner Muse, wobei ihm ein gesunder, derber Realismus zustatten kommt. Schade, dass der Text einiger seiner besten, reizvollsten Sachen, z. B. das „Weinschröterlied" und „Grosse Wäsche" sich dem begrifflichen Verständnis bis zur Schmälerung des Genusses entzieht. In der Volkstümlichkeit seiner Erfindung begegnet sich Streicher mit Brahms, von dem ihn doch wieder die freie, vom Geiste des Contrapunkts emanzipierte Satztechnik unterscheidet. Der Klavierpart ist nicht schwer, ohne darum an Bedeutung zu verlieren, aber dem Sänger muten die Lieder zuweilen durch hohe Lage, heikle Intervalle und gewagte Charakteristik Ungewohntes zu. Natürlich mein' ich nicht, „dass das ein Fehler sei." Neue Meister, neue Aufgaben. In No. 25 ist eine Schöne empört darüber, dass man sie gemacht zu einer



Ob Streicher für den durch die Triolen ausgedrückten gurgelnden Ingrimm so bald die Sängerin finden wird, die das überzeugend vorzubringen versteht? Ich versuche nicht erst, die Lieder nach ihrem Wert zu gruppieren, weil fast jedes seine besonderen Vorzüge hat und nur wenige (z. B. 14 und 28) nicht auf der Höhe stehen. Dagegen möchte ich ausser den oben genannten „Die widerspenstige Braut", „Ehstand der Freude", „Müllers Abschied", „Kuckuck", „Nachtmusikanten" und „Ei, ei, wie scheint der Mond so hell" noch besonders hervorheben. Und jedenfalls scheint es mir erfreulich, dass gegenüber dem neuestens von Max Reger vertretenen „Musizierlied" die Linie Hugo Wolfs, deren Ziel der kongeniale Ausdruck des Gedichtes bildet, eine Fortsetzung durch eine so eigenartig ausgeprägte Persönlichkeit erfährt. Wer mit den eben besprochenen Gesängen vertraut ist, wird gern auch nach dem Dehmel-Hefte greifen. Die Sprüche sind mit echt Streicherscher Prägnanz wiedergegeben und der bursleske Cantus von der

„Kumpaney" Laus, Floh und Wanze eine neue Probe für die humoristische Ader und scharfe Pointierungskunst des Tondichters. Dr. Richard Batka.

412. Etwas anspruchsvoll und kompliziert ist schon ihrer Sechsstimmigkeit wegen Coernes Messe in d-moll. Gleich seinem Lehrer Rheinberger spricht dieser begabte und meisterlich geschulte Amerikaner auch in der Kirchenmusik die Tonsprache des romantisch angehauchten Nach-Beethovenschen Klassizismus, dessen grösster Meister Mendelssohn war. Ohne cäcilianisch zu erscheinen, noch auch irgendwie modernisierende Tendenzen zu verfolgen, gibt er sich schlicht und natürlich als eine ehrliche, freilich aber auch kaum durch besonders hervortretende Eigenart nachhaltiger fesselnde Musikernatur.

413. Über Art und Tragweite seiner Bearbeitung des Palestrinaschen Meisterwerks, die keinen andern Zweck verfolgt, als die Missa Papae Marcelli auch weniger grossen und leistungsfähigen Kirchenchören zugänglich zu machen, spricht sich der Herausgeber selbst folgendermassen aus: „Die Bearbeitung erstreckte sich hauptsächlich auf folgende drei Punkte: 1. Stellen, desgleichen auch kontrapunktische Figurationen, die dem Herausgeber minder bedeutsam und für die Entwickelung bezw. den effektiven Aufbau des Werkes von untergeordnetem Interesse erschienen, sind in Wegfall gekommen. 2. Durch Übertragen verschiedener hoher Tenorpartieen in die Altstimme ist die den Tenören zuerteilte Aufgabe bequemer zu lösen. 3. Schliesslich wurden die beiden Tenor- bezw. Bassstimmen, soweit als möglich, im Sinne unserer modernen Choreinrichtung — als höherer und tieferer Tenor- bezw. Bass — behandelt." Man kann darüber streiten, ob derartige Eingriffe, wie sie Thiel unter 1 anführt, überhaupt erlaubt sind, ob es nicht unbedingte künstlerische Pflicht ist, Ewigkeitsschöpfungen, wie Palestrinas Messe eine ist, ganz genau so aufzuführen, wie sie der Komponist niedergeschrieben hat. Wenn man aber zugibt, dass es Fälle geben kann, wo man von dem kategorischen Imperativ der absoluten Buchstabenform abgehen darf — und jeder Praktiker wird das zugeben, so wird man Thiel die Anerkennung nicht versagen dürfen, dass er ohne Willkürlichkeit, mit Geschmack, Sachkenntnis und geschickter Hand operiert hat. Seine Bearbeitung kann für den praktischen liturgischen Gebrauch warm empfohlen werden.

414. Die vorliegenden drei geistlichen Gesangwerke von Hector Berlioz waren vor der grossen Gesamtausgabe, in der sie nun erschienen sind, so gut wie unbekannt. Das interessanteste, weil für den jungen Berlioz am meisten charakteristische, Stück von ihnen ist der im Jahre 1832 zu Rom komponierte Chor der Magier. Er gehört zu seinen „envois de Rome" und dieser Umstand könnte vielleicht erklären, dass er für den 29jährigen Komponisten der Phantastischen Symphonie merkwürdig zahm ist, wenn nicht die Tatsache, dass bereits im Jahre 1828 eine „Marche réligieuse des Mages" von Berlioz zur Aufführung gelangt war, darauf hinwiese, dass es sich möglicherweise bei diesem Chor um nichts weiter, als um eine Bearbeitung des früheren Marsches handelt. (S. A. Jullien, Hector Berlioz S. 376 Anm.) Mehr als historisch-biographisches Interesse hat der Magier-Chor kaum. In noch höherem Grade gilt das von dem Veni creator und dem Tantum ergo, zwei recht harmlosen Stückchen, bei denen wohl niemand auf Berlioz als ihren Autor raten würde. Dr. Rud. Louis.

Digitized by Google

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

GENERALANZEIGER FÜR DÜSSELDORF 1903, No. 198. — Interessant und lehrreich ist, was Eccarius-Sieber unter der Überschrift „Was lehrten die Faust-Aufführungen des ‚Rheinischen Goethevereins für Festspiele' in Düsseldorf?" sagt. Er spricht für die Errichtung eines „Festspielhauses des Rheinischen Goethevereins" an den Ufern des Rheinstromes, allwo man Werke wie Bungerts cyklisches Riesenwerk „Homerische Welt" oder das in seiner Anlage und Erhabenheit an „Parsifal" erinnernde Musik-Drama „Baldurs Tod" von Kistler zur Aufführung bringen könnte. — „Wie herrlich wäre der Gedanke, gerade am Rhein Wagners Idee zur Ausführung zu bringen, hier am Gestade des Flusses, den Wagners ‚Ring' so verherrlicht, des Flusses, dessen Sagenwelt in der Trilogie so wundersam belebt wurde, kein ‚Rheinisches Bayreuth', wohl aber ein Festspielhaus am deutschen Rheine erstehen zu lassen!"

FRANKFURTER ZEITUNG 1903, No. 203. — Hermann Gehrmanns Jubiläumsaufsatz „Adolf Adam" gibt eine Biographie und Charakteristik Adams, ohne auf dessen Schaffen und Bedeutung tiefer einzugehen.

FREMDENBLATT 1903, 21. 7. — Ein Feuilleton „Karl Maria von Weber in Wien" von Rudolf Kars gibt eine Zusammenstellung grossenteils schon bekannter Umstände aus Webers Leben.

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Leipzig) 1903, No. 14/15. — Dieses Doppelheft enthält als die wichtigsten Beiträge die Fortsetzung von Karl Grunskys Analyse „Bruckners 9. Symphonie" (hier werden das Scherzo und das Adagio behandelt; meisterlich ist ganz besonders die Erklärung des Adagios, die auf schönstem Bruckner-Verständnis beruht) und von Max Puttmanns Artikel „Robert Franz und die Enthüllung des Franz-Denkmals in Halle a. S." Von den Musikfestberichten (Prag von Viktor Joss, Basel von Arthur Seidl, Görlitz von Max Puttmann) sei namentlich derjenige Seidls über „Die 39. Tonkünstlerversammlung des Allgem. deutschen Musikvereins" hervorgehoben, der eine Fülle wichtiger Anregungen und beherzigenswerter Gedanken enthält. Nach Seidl hat der genannte Verein die Pflicht, „Experimente zu wagen, Beispiele aufzustellen und Proben abzulegen"; er darf „die riskanten Versuche mit fragwürdigem Neuen, dem noch unbewährten Unbekannten seiner Zeit nun einmal nicht scheuen". „Und müssen etwaige Erfolge auf diesem heiklen Boden des annoch Unerprobten dann unmittelbar zum Ansporn ganz allgemein für die deutschen Konzert-Institute, Theater-, Orchester- wie Chorleitungen werden, so noch vielmehr wird seine planmässige Tätigkeit in diesem Sinne auch anderweitig noch das gesamte Musikleben reformieren, das heutige Konzert-Unwesen zumal revidieren und zuletzt ästhetisch-sinnvoll umkrempeln können!"

BAYREUTHER BLÄTTER 1903, 7. bis 9. Stück. — Die von H. v. Wolzogen veröffentlichten 70 Briefe „Richard Wagner an Friedrich Feustel" lassen die schwere Werdezeit Bayreuths neu vor uns erstehen und die treue Hingebung dieses vortrefflichen Mitarbeiters Wagners erkennen. Zahlreiche interessante Einzelheiten sind gleichfalls in diesen Briefen enthalten. Eine sei erwähnt: Am 4. März 1880 schreibt Wagner aus Neapel: „Hiergegen muss ich Ihnen anvertrauen, dass der

Gedanke, mich mit meiner Familie, meiner Idee und meinen Werken für alle Zeit gänzlich in Amerika niederzulassen, sehr ernstlich in mir Wurzel fasst. Habe ich einzig zu bedauern, nicht bereits längst mir einen frischeren und kräftig treibenden Boden für die Zukunft meiner Werke, sowie meiner Familie ausgewählt zu haben, so kann mich meine tiefe Überzeugung vom Verfall der europäischen Kultur nur dazu antreiben, desto ernstlicher und entschiedener noch jetzt diesen Ausweg zu beschreiten!" — Hans v. Wolzogen widmet Malwida von Meysenbug, einer „wahrhaft adeligen Natur, der echten Idealistin, der Freundin Bayreuths", einen warmen Nekrolog, einen eben solchen dem im April d. J. verstorbenen Joh. Heinrich Löffler. „Gobineaus Alexander in Weimar" betitelt L. Schemann eine Darstellung des Verlaufs, den die Gobineau-Polemik genommen hat; „Der Leipziger Thomaskantor Joh. Hermann Schein" wird von Arthur Prüfer biographisch behandelt.

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGEL. KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND 1903, No. 8. — Von Interesse ist der Inhalt von V. Hertels Artikel „Ein Wort zu dem Gedanken von H. Post über den Rhythmus".

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 1903, No. 30—33. — Die Fortsetzung von Camille Bellaigues Studie „Der Esprit in der Musik" birgt eine sehr hübsche Besprechung des „Don Giovanni" und eine beherzigenswerte Behandlung Offenbachs. H. J. Conrat widmet ein Gedenkblatt dem Geigenvirtuosen Archangelo Corelli (1653—1713); Max Puttmann ein solches Adolphe Adam. Sehr interessant ist namentlich Eugen Segnitz' Aufsatz „Aus dem Leben eines deutschen Organisten in Rom", ein wirklich wertvoller Beitrag zur Lebensgeschichte Otto Nicolais. Hübsch zeigt der Verfasser, wie sich Nicolais Leben in Rom allmählich ausgestaltete, und wie er trotz allen Wechsels von Glück und Unglück, trotz aller ihn umgebenden künstlerischen Zerfahrenheit sein deutsches Vaterland niemals vergessen konnte; hübsch ist auch der Hinweis auf die Verbindung strenger musikalischer Schulung mit dem Zauber des südlichen Lebens in den „Lustigen Weibern von Windsor".

FREISTATT (München) 1903, No. 30 und 31. — Lesenswert ist Franz Bleis psychologisierende Studie „Kundry"; das gleiche gilt von Felix Adlers Artikel „Von der königlichen Akademie der Tonkunst in München". — In Heft 31 legt Felix Adler einem „Wagnerdenkmal und Festspiele" betitelten Aufsatz den Gedanken zu Grunde, man möge eine wenn auch noch so ideale Konkurrenz zwischen dem Prinzregententheater und Bayreuth aufgeben und vielmehr in München die zweite Hälfte der Bayreuther Idee ausführen: das, was Wagner von Bayreuth aus ausführen wollte: „Die Fortpflanzung des deutschen Tondramas, der bis nun immer die Steine im Weg lagen, das sie niemand fortschaffen wollte." . . . „Es müsste eine Lust sein, zusehen zu dürfen, wie hier die bedeutendsten Künstler aller Gattungen, Dichter, Musiker, Maler, Bildhauer, Sänger und Schauspieler an der Arbeit sind, dem Kunstwerk der Zukunft nachhaltige, dauernde Geltung zu verschaffen. Dann böte das Prinzregententheater Festspiele, wie sie idealer und segenbringender nicht gedacht werden könnten." Im Anschluss hieran macht Adler den Vorschlag, Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" und Schillings „Pfeifertag" aufzuführen.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK 1903, No. 8. — Eingeleitet wird das Heft durch Hermann Kretzschmars Analyse von Griegs „Lyrischen Stücken". Des Weiteren beschliesst Otto Klauwell seine Artikelreihe „Über das Verhältnis des Komponisten zum Dichter" mit einem Aufsatz, der die jüngste, durch den Einfluss der Wagnerschen Musikdramen entstandene Richtung in der Liedkompo-

Digitized by Google

sition behandelt. Dem Volkslied mit seiner Vorherrschaft der Singstimme stellt er das moderne Kunstlied gegenüber mit seinem „heissen Bemühen, den ganzen Ausdrucksgehalt der poetischen Unterlage mit allem, was etwa noch zwischen den Zeilen zu lesen ist, musikalisch zu umfassen und mit den Mitteln einer nach allen Richtungen verfeinerten Kunsttechnik in ein Tonwerk umzugiessen, dessen Schwerpunkt durchaus in seinem instrumentalen Teile gelegen ist, während die Singstimme, so sehr sie als Trägerin des Textes eine bedeutungsvollere Behandlung beansprucht, nur als eines der mannigfachen nebengeordneten Einzelelemente des Ausdrucks, aus denen sich die Wirkung des Ganzen zusammensetzt, in Betracht kommt." Mit Recht sagt der Verfasser, dass ein weiteres Verfolgen dieser Richtung notwendigerweise zum Melodram führen müsste. — Das ebenso lehrreiche wie aktuelle Thema „Kirchenmusik und Seminarunterricht" behandelt ein Artikel von Ernst Rabich, der eine Reihe von beherzigenswerten Vorschlägen zur Reform des Lehrerseminarlehrplans enthält.

MONTHLY MUSICAL RECORD 1903, August. — Enthält die Fortsetzung von E. Prouts Analyse „Grauns passion music." Aus dem übrigen Inhalt des Heftes sei noch der Artikel „Karl Klindworth" von Constance Bache hervorgehoben.

BERLINER BÖRSEN-COURIER 1903, No. 341. — M. Steuer weist in seinem biographischen Gedenkblatt „Adolphe Adam" auf Adams einaktige Oper „Le châlet" (Die Alpenhütte), die bereits 1834, also vor dem „Postillon" entstanden, in Frankreich Adams Ruhm begründet und seither in der Opéra comique über tausend Aufführungen erlebt hat. Den „Weg über den Rhein" hat sie aber nicht gefunden, sagt Steuer. „Warum? Die Götter und die Bequemlichkeit unserer Theaterdirektoren mögen es wissen!"

BOHEMIA (Prag) 1903, No. 208, Beilage. — „Zur Parsifalfrage" von Richard Batka. Ein Aufsatz, der den Nagel auf den Kopf trifft! Batka zeigt genau, wie es eigentlich mit der Frage steht und fertigt alle Vorurteile und Irrtümer ab; mit sehr loyalen Worten stellt er fest, welche Verdienste sich Wagners Erben um die Bayreuther Sache erworben haben, und er macht den Vorschlag, man möge durch öffentliche Sammlung einen Fonds zustandebringen, der Bayreuth auf eigene Füsse stellen, von Modelaunen und materiellen Rücksichten unabhängig machen und als nationale Institution erhalten könnte. Wenn dann auch um das Jahr 1914 eine tolle Parsifalmode an allen Bühnen entsteht, man wird gewiss nach kurzer Zeit für immer wieder zum Genuss an der Quelle zurückkehren und das Bayreuther Urbild wird uns wenigstens bleiben. „Denn allezeit war das die beste Kunstpolitik: nicht das wuchernde, an tausend Enden nachwachsende Schlechte ausjäten zu wollen, sondern das selten Gute positiv und dauernd zu befestigen!"

Aus der ALLGEM. DEUTSCHEN KORRESPONDENZ ist in zahlreiche deutsche Tageszeitungen übergegangen ein Geburtstagsaufsatz „Edward Grieg" von Arthur Seidl: eine klar und knapp gehaltene Skizze, die dem nordischen Meister glücklich seinen Platz in der Entwickelung der Musik und in dem geistigen Leben der Gegenwart anweist. Auf Griegs 1894 geschriebenen Aufsatz über Robert Schumann weist Seidl ganz besonders nachdrücklich hin und er findet des Weiteren gar zahlreiche Berührungspunkte zwischen Schumann und Grieg; ja er nennt den letzteren sogar direkt „so etwa den Robert Schumann des skandinavischen Nordens": beide „geschickte Melodramatiker und intime Lyriker", „Meister in kleinen Formen", die „mit geringen Mitteln viel zu sagen wissen", beide aber auch gewiegte Kammermusik- und Orchesterkomponisten. Persönlich nennt Seidl Grieg „eine sym-

pathische Persönlichkeit, auch im Sinne eines anziehenden Menschen und guten, anregsamen Gesellschafters."

BERLINER LOKAL-ANZEIGER 1903, No. 357. — Scharf und spitz gehalten, aber ob seiner Offenheit um so lesenswerter und eindrucksvoller ist, was hier H. von Kupffer unter der Überschrift „Berliner Beobachter" über die Wagnerdenkmal-Frage sagt. Er redet der „populären Begeisterung" das Wort, die dem Künstler die Pferde ausspannt, ohne erst zu fragen, ob dies auch „in seinem Sinne" gehandelt sei; er wendet sich gegen den heutigen „Wagner-Kultus", der nach ihm „aus der Sphäre des Normalen, des Natürlichen gerückt ist und Formen angenommen hat, die geeignet sind, die Gestalt des Meisters dem Herzen des deutschen Volkes zu entfremden." Er betont, dass sich weite Kreise verständnislos vor dem Namen Wagner beugen und dass nur Fanatikern eine Popularisierung Wagners einer Profanierung Wagners gleich zu achten erscheinen könne. „Der Nation gehören die Schöpfungen des Meisters, nicht dem Boden von Bayreuth."

NEUE MUSIKZEITUNG 1903, 23. 7. — Aus unveröffentlichten Briefen von Robert Franz werden hier wertvolle Auszüge mitgeteilt. Wichtig sind unter anderm wohl die zwei folgenden Stellen aus Briefen an Franzens Verleger Whistling: „. . . Vor einigen Tagen habe ich von Richard Wagner wieder einen Brief erhalten, der ein lebhaftes Interesse an meinen Kompositionen zu erkennen gibt; — wenn der einverstanden, so mögen die übrigen Herrschaften vorläufig meinen, was sie wollen!" — und: „Der arme Schumann ist nun auch hinüber! Für ihn ist es das Beste! Jetzt werden die Mäuschen tanzen und keck die Lockenköpfchen in die Höhe recken, damit man ihr Gepiepse und Gepfeife höre! Neugierig bin ich, wer sich als Schumanns Haupterbe gerieren wird: Brahms, Reinecke, Dietrich? Ein hübsches Trio!"

BASLER NACHRICHTEN 1903, 4. 8. — Karl Nef feiert in seinem Artikel „Franz Liszt und Karl Gille" Gille als „einen jener im 19. und auch im 20. Jahrhundert noch glücklicherweise zahlreichen kunstbegeisterten Dilettanten, die ihre ganze Zeit und Kraft, die ihnen die Erfüllung ihrer Berufspflichten übrig lässt, für das Wohl der Musik einsetzen und das besorgen, worauf die Künstler selbst sich meist so schlecht verstehen, nämlich das Geschäftliche." Die mitgeteilten Briefstellen aus Liszts Korrespondenz mit Gille zeigen, wie sehr der erstere Gille zu schätzen wusste, und sind ausserdem künstlerische Selbstbekenntnisse von hohem Wert.

DIE DEUTSCHE BÜHNENGENOSSENSCHAFT 1903, No. 28 bringt unter dem Titel „Bühnengesang" einen Beitrag über die Erziehung zum Gesang von Hedwig H. Materna. Die Verfasserin gruppiert sehr lehrreich all die verschiedenen schädigenden und entmutigenden Klippen, die dem nicht richtig geschulten Sänger auf dem Gebiet der Bühnentätigkeit drohen, und sagt, es müsse notwendig an die Stelle der einseitigen Art der Ausbildung ein umfassendes künstlerisches Studium gesetzt werden. — „Nur durch das beständige Mitschwingen der seelischen Potenzen und die geistige Beherrschung des Materiales wird die Stimmbildung ihren künstlerischen und prophylaktischen Zweck erfüllen!"

DÜNA-ZEITUNG (Riga) 1903, 30. 7. — „Hat die Musik eine den Charakter des Menschen ethisch wirklich günstig beeinflussende Wirkung?" Diese Frage beantwortet Heinrich Höhne in einer längeren Abhandlung dahin, dass die Musik an und für sich, selbst bei verständnisvollster und innigster Hingabe, weder das Gemütsleben direkt zu beeinflussen und zu bereichern oder gar umgestaltend und veredelnd auf den Charakter zu wirken vermag, dass sie aber andererseits

wenigstens indirekt zu einer wirklichen Quelle edelster und ungetrübtester Freude und eines grossen Segens für denjenigen werden kann, der sich ihr, um sie praktisch auszuüben, widmet.

DER TAG (Berlin) 1903, 18. 7. — „Von Schweizer Tonkunst" redet Arthur Seidl in einem kurzen Artikel. Er sagt da, dass „sich die Schweizer Tonkunst erst einmal von den Knechtschafts-Fesseln eines unfruchtbaren Leipziger ‚Formalismus' endlich losreissen und den Tell-Befreier auch aus sich heraus baldigst gebären solle. Wo nur um alles in der Welt sind in der Tonkunst ihre Rousseau, Gessner, Jeremias Gotthelf u. a. geblieben? Wo finden wir den Boecklin oder Keller oder allenfalls Conrad Ferd. Meyer und Carl Spitteler der Musik bei ihnen? Ihren eigenen Nationalhelden gar, ‚Wilhelm Tell', musste ein deutscher Dichter dramatisch verherrlichen und — ein Rossini uns weichlich-welsch in Musiknoten versetzen!"

NEUE FREIE PRESSE 1903, 13. 7. — „Eine Tischrede Björnsons" feiert den 60. Geburtstag Griegs nach längeren Ausführungen mit den Worten: „Er hat mehr als irgend ein anderer Stimmungen aus dem Naturleben und dem Menschenleben genommen. Seine reichen Melodieenbilder sind wie die norwegische Landschaft, die kurz und bisweilen etwas verschlossen ist, und gerade da ist Edvard Grieg so gross. Er hat die Musik in die allergrössten Formen gebracht und hat das Grösste, mit dem sich die Musik beschäftigt, das Feinste in unserem Musikleben erklärt und gehoben. Er hat es dahin gebracht, dass norwegische Stimmungen und norwegisches Leben in jedes Musikzimmer über die ganze Welt eingezogen sind. Er hat es dahin gebracht, dass in den Konzertsälen, wo Menschen beisammen sitzen in lichter hehrer Kunst, Norwegen mitten unter ihnen ist."

— 19. 7. — Hermann Aberts Artikel „Das Volkstümliche in der modernen Musik" gibt einen trübstimmenden Überblick über dieses Thema. Die musikalischen Volkskräfte, die in früheren Jahrhunderten einen so reichen Schatz an Liedern zutage gefördert haben, erscheinen heute beinahe abgestorben; unsere Komponisten schreiben zwar im Stil der alten Volkslieder, aber sie schaffen nicht einen neuen Nachwuchs für das heutige Volk. Die Bevölkerung der Grossstädte deckt ihren musikalischen Bedarf mit Operetten- und Tingeltangelmelodieen; das Volk auf dem Lande ist ausschliesslich auf die Schätze der Vergangenheit angewiesen. Freilich beruht die Trennung von Volksgeist und Musik zum grossen Teil auch auf den veränderten Verhältnissen: wir stehen jetzt dem Volkslied objektiver gegenüber; ästhetische Interessen sind an die Stelle der früheren sozialen getreten; das moderne Erwerbsleben ist der grösste Feind des Volkslieds. Auch in der modernen Kunstmusik ist das volkstümliche Element ganz zurückgedrängt worden: der volkstümliche Geist Haydns, Mozarts, Schuberts ist verschwunden. Dagegen hat die Kunstmusik ihrerseits stark auf die Volkskunst eingewirkt. — „Die Musik läuft Gefahr, aus der Allgemeinkunst, die sie früher war, eine Spezialkunst zu werden, die schon jetzt nach der Anschauung vieler nur einer ganz bestimmten, gleichsam privilegierten Klasse zugehört. Das Volk steht der Musik gegen früher weit gleichgültiger gegenüber, da sie sich von seinem eigenen Leben und Treiben vornehm zurückgezogen hat . . . Alle billigen Volkskonzerte vermögen keinen Ersatz für die Zeiten zu bieten, da die Musik selbst noch in die Hütte des Ärmsten trat."

DEUTSCHE ZEITUNG (Berlin) 1903, 17. 7. — „Komponistenhonorare" benennt sich eine ganz interessante, freilich keineswegs vollständige Zusammenstellung,

aus der hervorgeht, dass Händel ungemein gut bezahlt wurde; auch Haydn befand sich in sehr guten Verhältnissen; Mozart kam aus Kummer und Sorgen nicht heraus, Beethoven desgleichen (wegen seines Bruders und seines Neffen). Rossini war ein Krösus, K. M. von Weber wurde sowohl von den Theatern als von seinem Verleger schlecht honoriert, Wagner befand sich lange in schweren Geldnöten und war sogar genötigt, zum Erwerb der notwendigsten Unterhaltsmittel in Paris musikalische Handlangerdienste zu leisten.

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin) 1903, 20. 7. — Sehr rührend und erfreulich zu lesen ist Wilhelm Schmidts Plauderei „Musikalisches aus der Fremde". Die Europäer in Sansibar sind nicht verwöhnt durch Musik: eine alte verdorbene Spieldose, ein halb verrostetes Spinett sind wahre Schätze für sie — zaubern sie doch Klänge der Heimat in das Ohr! Die Schilderung der Scene, wie das neu-angekaufte Klavier eingeweiht wird und die ergötzliche Darstellung der Probe eines in Europa gewiss unmöglichen Orchesters sind köstlich.

— 22. 7. — G. von Graevenitz sagt in der Studie „Liszt in Rom" nach eingehender Charakteristik von Liszts Universalität: „Liszt und Rom waren einander ebenbürtig, gleichartig in dem Charakter des Umfassenden, Grossen und Geistigen, der beide auszeichnet . . . Der Gewinn der Einsicht in die Einheitlichkeit, den inneren Zusammenhang aller Künste, den der erste römische Aufenthalt Liszt gebracht hat, schien der vornehmste . . ." Dem Studium Michelangelos, des Beethovens unter den Bildhauern und Malern, verdanken wir die Fortführung und Vollendung der Klavierpartituren der Beethovenschen Symphonieen, eine Gigantenarbeit Liszts, durch die er in die Schöpfungsgeschichte dieser Riesenwerke eindrang.

— 23. 7. — Der zweite Teil des Aufsatzes „Liszt in Rom" von G. von Graevenitz behandelt hauptsächlich Liszts Schaffen auf dem Gebiet der Kirchenmusik, in dem sich nach dem Verfasser zwei Richtungen unterscheiden lassen: die eine verfolgt mit neuen Mitteln die alten, durch tausendjährige Entwickelung vorgezeichneten Wege, sie ordnet sich kirchlichen Kultzwecken unter und baut sich auf die römisch-katholische Liturgie und deren Hauptstück, die Messe, auf; — die andere lässt sich bezeichnen als „Musik in der Kirche", d. i. die Betätigung des allgemeinen religiösen Gefühles in der Musik. Mit schönen Worten bespricht der Verfasser namentlich die im Inhalt mystisch-religiösen, in der Form durchaus modernen „Legenden für Klavier" von Liszt.

UMSCHAU

NEUE OPERN

Camille Erlanger: „La Glu“ ist der Titel einer Oper, deren Libretto Henri Cain nach einer Novelle von Jean Richepin verfasst hat.

Alexandre Georges: „Miarka, das Bärenmädchen.“ Der Stoff zu dieser Oper ist einem Roman gleichen Namens entlehnt.

Victor Holländer: „Der Sonnenvogel.“ Die Erstaufführung dieser Operette, zu der Rudolf Schanzer und Georg Okonkowski das Textbuch geschrieben haben, fand im „Wiener Operetten-Theater“ zu St. Petersburg mit gutem Erfolg statt.

Isidore de Lara: „Soléa“. Dies neueste Werk des Komponisten der Fürstin von Monaco, dessen Text von Jean Richepin stammt, geht seiner Vollendung entgegen.

Pietro Mascagni: „Marie Antoinette“ nennt der Komponist der „Cavalleria rusticana“ sein neuestes Opus, mit dessen Vertonung er sich jetzt befasst. Das Textbuch lieferten Jos. Schürmann und Luigi Illica.

Eugenio von Pirani: „Schwarzblut“ betitelt sich eine neue Oper auf einen Text der amerikanischen Sängerin Alma Webster-Powell, deren Komposition ihrer Vollendung entgegengeht.

Heinrich Platzbecker: „Cadoudál“ heisst eine neue komische Oper, deren Text Dr. Carl Müller-Rastatt und Carl Wallner verfasst haben. Die Handlung spielt in Paris zu Beginn des vorigen Jahrhunderts.

Eduard Poldini: „Der Vagabund und die Prinzessin,“ eine neue einaktige Spieloper erlebt ihre Erstaufführung im Herbst im Königl. Opernhaus zu Budapest.

Géza Zichy: „Nemo.“ Der Dichterkomponist arbeitet an der Vertonung dieses neuen dramatischen Werkes.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Berlin: An Novitäten verspricht die Königl. Oper für diese Saison: „Manon“ von Massenet, „Das Fest auf Solhaug“ von Stenhammer, „Pique Dame“ von Tschaikowsky; an Neueinstudierungen: Meistersinger, Lohengrin, Mignon, Der schwarze Domino, Barbier von Sevilla, Die lustigen Weiber von Windsor, Die bezähmte Widerspenstige, Hänsel und Gretel, Der Pfeifertag, Das goldene Kreuz und Bajazzi. Leoncavallos „Roland von Berlin“ soll zum Beginn des nächsten Jahres herauskommen. Der Oktober bringt eine Aufführung sämtlicher Wagnerschen Werke.

Bremen: Folgende neuen Opern enthält der Spielplan der kommenden Saison: „Die Rose vom Liebesgarten“ von Hans Pfitzner und die bereits in Mailand und Genua mit Erfolg gegebene Oper des Maëstro Edoardo Trucco „Hebe“, deren Text von der Romanschriftstellerin Schulze-Smitt für die deutsche Bühne eine Nachdichtung erfuhr.

Mainz: Der Direktor des Stadttheaters Steinert hat das Aufführungsrecht von „Samson und Dalila“, „Fausts Verdammung“ und „Hoffmanns Erzählungen“ erworben.

München: Die Hinterlassenschaft Hugo Wolfs ist jetzt soweit geordnet, dass Hoftheater-Intendant von Possart das Aufführungsrecht der Oper „Corregidor" erwerben konnte. Die Premiere ist für Anfang Oktober geplant.

Paris: Die komische Oper bringt als erste Neuheit der Wintersaison Xavier Leroux' Oper „La reine Fiammette" heraus.

Prag: An Novitäten sind für die nächste Spielzeit in das Repertoire aufgenommen: „Tiefland" von Eugen d'Albert, „Zaire" von P. de la Nux, „Alpenkönig und Menschenfeind" von Leo Blech. Hans Heiling, Fra Diavolo, Der Trompeter von Säkkingen, Der schwarze Domino, Der Postillon von Lonjumeau u. a. werden neueinstudiert.

KONZERTE

Berlin: Für die solistische Mitwirkung in den zehn grossen philharmonischen Konzerten unter Professor Nikischs Leitung haben bisher folgende Künstler zugesagt: Orgel: A. Sittard. Klavier: Eugen d'Albert, Frau Berthe Marx Ed. Risler und Artur Schnabel. Violine: Bronislav Hubermann, Henri Marteau. Violoncell: Jean Gérardy. Gesang: Lula Mysz-Gmeiner, die k. k. österr. Kammersängerin Edyth Walker und Prof. Messchaert und für die Recitation des Hexenliedes von Wildenbruch (mit der Musik von Schillings) Hofintendant v. Possart.

Kissingen: Unter Leitung des Kapellmeisters Moosmüller gelangte Beethovens „Wellingtons Sieg" oder „Die Schlacht bei Vittoria" in der Neubearbeitung von Cyrill Kistler zu erfolgreicher Erstaufführung.

Stuttgart: Der „Neue Singverein" unter Leitung von Prof. E. H. Seyffardt bringt in nächster Saison Haydns „Schöpfung" und als Novität für Stuttgart Bossis „Canticum canticorum" zur Aufführung. Ausserdem wird er sich an der vom „Verein zur Förderung der Kunst" geplanten Berlioz-Centenarfeier mit der Aufführung von Berlioz' „Die Kindheit Christi" und „Te deum" beteiligen.

TAGESCHRONIK

Richard Strauss arbeitet an einer neuen Tondichtung, die er bis Ende des Jahres zu vollenden und „Symphonia Domestica" zu nennen gedenkt.

Das Bostoner „Kneisel-Quartett" wird im kommenden Frühjahr in England konzertieren und beabsichtigt, im Herbst auch in Berlin einige Quartett-Abende zu veranstalten.

Amsterdam wird nächsten Winter zwei niederländische und eine italienische Oper besitzen: eine im Stadttheater unter Direktion von van Duinen, eine im Palais voor Volksulyt unter Leitung Orelios und die italienische Oper im Park-Theater unter Direktion von Michel de Hondt.

In dem gänzlich umgestalteten Théatre de la Gaîté in Paris sollen vom 15. Oktober bis zum 30. Januar Opern und Spielopern unter Leitung von Kapellmeister Luigini aufgeführt werden. Die Unternehmer der neuen Oper sind die Herren Isola.

Die Maatschappij tot bevordering der Toonkunst feiert nächstes Jahr das 75jährige Jubiläum ihres Bestehens durch ein dreitägiges Musikfest in Utrecht.

Die Besitzer Robert Schumannscher Briefe werden gebeten, diese in Abschrift (oder in Original gegen Rückgabe) an Herrn Professor F. Gustav Jansen in Hannover, Steuerndieb No. 13 zur Aufnahme in die vorbereitete zweite Auflage der Schumannschen Briefe, Neue Folge, gütigst einzusenden.

Die Stadt Eisenach hat den Schriftsteller Hans K. E. Buhmann zum Bibliothekar des Wagner-Museums ernannt. Ein an die hervorragendsten Wagner-Schriftsteller versandtes Zirkular weist darauf hin, dass ein neuer Gesamtkatalog der Wagner-Bibliothek hergestellt ist und empfiehlt die Benutzung des Museums zu Zwecken des Studiums.

TOTENSCHAU

Der Liederkomponist Werner Nolopp ist in Magdeburg im Alter von 68 Jahren gestorben.

Aus Rheinfelden kommt die Nachricht von dem Ableben des dortigen Musikdirektors Ad. Leuenberger.

Der Operettenkomponist Dan. Godfrey starb am 30. Juni in England.

Mm. Calabresi, eine früher bekannte Gesangsgrösse, Gattin des ehemaligen Direktors des Monnaie-Theaters in Brüssel, ist verstorben.

AUS DEM VERLAG

Der künstlerische Nachlass Hugo Wolfs wird demnächst durch den Verlag Lauterbach & Kuhn in Leipzig veröffentlicht werden. Er umfasst an grossen Werken: die symphonische Dichtung „Penthesilea" nach Kleists Trauerspiel, den Hymnus „Christnacht" für Chor, Soli und Orchester nach Graf Platen, das Streichquartett in d-moll mit der Widmung „Entbehren sollst du, sollst entbehren" und den ersten Satz einer „Italienischen Serenade" für grosses Orchester, ferner eine Reihe von Liedern. Bereits erschienen sind aus dem Nachlass „Sechs geistliche Lieder für gem. Chor nach Eichendorff". Ausser diesen Werken gingen die drei Michel Angelo-Gesänge und das Fragment der Oper „Manuel Venegas" von Hugo Wolf in den Besitz des genannten Verlags über.

Die Zeitschrift „Musikhandel und Musikpflege" vom 15. August 1903 bringt als Auszug aus Hofmeisters Verzeichnis die folgende Zusammenstellung der Veröffentlichungen des deutschen Musikalienhandels für das Jahr 1902. I. Instrumentalmusik: für Orchester 514 Werke, für Salonorchester 290 Werke, für Streichorchester 41 Werke, für Harmonie-(Militär-)Musik 235 Werke, für Blechmusik 118 Werke, Konzertanten mit Orchester, Streichorchester oder Blechmusik 11 Werke, für Streichinstrumente 822 Werke, für Blasinstrumente 276 Werke, für Schlaginstrumente 7 Werke, für Mandoline 640 Werke, für Gitarre 2 Werke, für Harfe 32 Werke, für Zither 501 Werke, für Kinderinstrumente 3 Werke, für Pianoforte 3571 Werke, für Orgel 181 Werke, für Pedalflügel 2 Werke, für Harmonium 136 Werke, für Bandoneon 1 Werk. II. Gesangmusik: 4730 Werke. III. Schriften und Abbildungen für Musik: 321 Bücher und Schriften über Musik, 53 musikalische Zeitschriften, 65 Textbücher, 36 Abbildungen. Also Instrumentalmusik 7383; Gesangmusik 4730; Schriften usw. 475; zusammen 12588 Werke.

Peter Cornelius betreffend. — Mit der Herausgabe der Schriften des Meisters im Verlage von Breitkopf & Härtel beschäftigt, ist es mir trotz aller Bemühungen noch nicht gelungen, die von Cornelius in den 60er Jahren im „Berliner Börsencourier" veröffentlichten Artikel, sowie einen in den 50er Jahren in der Pariser „Gazette musicale" französisch publicierten Aufsatz über Berlioz aufzutreiben. Besitzer der betr. Arbeiten werden höfl. gebeten, den Unterzeichneten zu benachrichtigen und ihm die betr. Jahrgänge gegen Erstattung der Unkosten auf kurze Zeit zur Verfügung zu stellen.

München 31. Dr. Edgar Istel, Schnorrstr. 10.

Digitized by Google

KRITIK

OPER

DÜSSELDORF: Die Festspiele des Rheinischen Goethevereins, die im Juli im festlich geschmückten, nur nicht durchaus hinlänglichen Stadttheater stattfanden, brachten dreimal Goethes Faust an je drei Abenden (der zweite Teil des Werkes ward auf zwei Abende verteilt) unter Grubes Regie zu glanzvoller Wiedergabe. Dabei erlebte August Bungerts umfängliche Faustmusik die Uraufführung und zugleich einen grossen Erfolg. Bungert schreitet auf Wagners Pfaden. Seine Motive sind der Handlung trefflich angepasst, meist sehr charakteristisch. Wo es sich um Stimmungsmalerei handelt, führt er eine leichtflüssige Feder und weiss wirksam zu instrumentieren. Schon der „Prolog im Himmel" ist fesselnd vertont. An anderen Stellen des Gedichts ist die Musik entbehrlich, ja zuweilen störend. Bei aller Genialität der Anlage ist das Tonkleid im Wechselgesang der Erzengel z. B. der Wirkung der Verse im Wege. In der Episode des Pudels und dessen Verwandlungen überrascht Bungert durch eine frappante Tonschilderung; ebenso meisterlich ist die Musik in der ganzen Scene vor dem Tore. Das „Rattenlied", die Tänze, der Soldatenaufzug ragen musikalisch hervor. In Fausts Monologen möchten wir dagegen die Tonsprache spärlicher verwendet sehen. Im Faust II. Teil fällt gleich die Introduktion zu „Faust und Ariel" als bedeutend ins Gehör. Sie bringt Motive, die auch später wirksamst und weise wieder verwendet werden. Duftige Weisen ertönen in der Gärtnerscene des Maskenzuges, kräftig erschallt das „Trinklied", temperamentvoll der Marsch zum Aufzug am Hofe. Ebenso erfuhr die „Walpurgisnachtscene" eine glänzende Vertonung. Das „Türmerlied" darf als Perle der Bungertschen Liederdichtung bezeichnet werden. Dass die Musik zu einer so eigenartig vielgliederigen Dichtung im Stil schwerlich einheitlich geraten konnte, ist leicht genug begreiflich. Weniges Überflüssige abgerechnet, von einigem Unbedeutenderen abgesehen, ist die neue Faustmusik durchaus geeignet und würdig, Goethes Dichtung auf ihren ferneren Wegen über die Bühnen zu begleiten. Kapellmeister Fröhlich sorgte für eine hervorragende Wiedergabe unter Mitwirkung zumeist hinlänglicher Kräfte und seines vorzüglichen städtischen Orchesters.

A. Eccarius-Sieber.

LONDON: Die letzte Spielzeit der Covent Garden-Oper. So antideutsch wie heuer ist man im freien Britannien wohl seit Jahrzehnten nicht gestimmt gewesen. Der Leser fürchte nicht, dass ich hier ein politisches Lied zu singen unternehme: ich möchte nur im Augenblick, wo sich die Ereignisse der sogenannten grossen Opernsaison dem rückschauenden Auge des Kunstrichters organisch zusammenfügen, auf das hervorstechendste Moment aufmerksam machen, die Tatsache nämlich, dass unter den ungünstigsten Voraussetzungen die deutsche Kunst anno 1903 an der Themse einen Triumph verzeichnen konnte, wie er in den liebewärmsten Tagen deutsch-englischer Annäherung kaum erstritten werden konnte. Wer die Zusammensetzung des Modepublikums von Covent Garden aus eigenem Erleben nicht kennt, braucht nur die Schilderung nachzulesen, die Richard Wagner in den Schriften, die er der modernen Oper gewidmet hat, unvergänglich niederlegte. Und wenn trotz allem gesagt werden darf, dass drei vollständige Cyklen des „Rings des Nibelungen" und eine ganze Reihe anderer Musikdramen des Bayreuther Meisters in künstlerisch fast unanfechtbarer Form und Art vor einem andächtig lauschenden, vieltausendköpfigen Hörerkreise vorüberzogen, so ist das kein geringes Lob

Digitized by Google

für die Disziplin, die die wahre Kunst schliesslich auch dem Widerwilligsten anerzieht und der höchste Triumph, den der Genius über den Widerstand der stumpfen Welt davontragen kann. Die offizielle Welt hat sich an den „deutschen Tagen" heuer in Reserve gehüllt, der überstarke nationale Impuls, der gegenwärtig durchweg deutschfeindlich sich betätigte, durfte doch nicht ganz verleugnet werden. Um so verdienstlicher ist es für die deutschen Künstler, der Wagnerschen Kunst tiefe Wirkungen ertrotzt zu haben. Es genügt, wenn ich hier darauf verweise, dass von den 80 Vorstellungen, die die Saison brachte, nicht weniger als 29 Richard Wagner gewidmet waren. Ausser dem „Ring" kamen „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan" und die „Meistersinger" zur Aufführung. Tristan bot wohl den reinsten künstlerischen Genuss, namentlich durch die Musterleistung der Ternina. Dass man Herrn van Dyk trotz der ermüdeten und glanzlosen Stimme und der etwas französierten, um nicht zu sagen gezierten Darstellung, den Vorrang liess, wo Künstler wie Krauss und andere gleichwertige zur Verfügung standen, ist eines der Zugeständnisse, die das eigentümliche Patronessensystem, mit dem noch jede Covent Garden-Unternehmung zu rechnen hatte, unausweichlich macht. Es ist ja auch aus derselben Ursache zu erklären, dass der eigentliche artistische Leiter einer so vorzugsweise deutschen Kunstunternehmung, Monsieur André Messager, aus Paris ist, ein Musiker, der allerlei niedliche Nichtigkeiten fertigen und auf die Scene bringen kann, aber als Leiter eines Musikdramas sich ausnimmt wie eine Michel Angelo-Figur aus Brotkügelchen. An Neuheiten ergab die ganze Saison einen Einakter „Maguelone" von M. Missa, natürlich auch eine Tat des Herrn Messager. Aber man darf es der Leitung nicht verargen, wenn sie die gewaltige Arbeit einer neuen Produktion scheut, der Brite zeigt seine konservative Zähigkeit nirgends so sehr, als in seinen künstlerischen Ansprüchen. Er geht heute noch lieber ein dutzendmal in Gounods Faust, namentlich wenn eine Primadonna der alten Schule sich präsentiert, als in ein zum Nachdenken oder auch nur zum Aufmerken zwingendes modernes Werk. Recht lehrreich war die Beobachtung, die das Auftreten der deutschen Künstlerin, Erika Wedekind, gestattete. Die lebhafte Freude, mit der man hier noch den frostigen Reizen alter Koloraturkunststückchen lauscht, ist durch die bessere künstlerische Erziehung, oder sagen wir mindestens Anempfindung, die die Wagnersche Musikdramatik entwickelt hat, erheblich gedämpft. Dabei hat man freilich wenigstens in der öffentlichen Kritik, der ungewöhnlichen Fertigkeit der deutschen Primadonna die Huldigung nicht versagt. Über die Aufführung des Ring-Cyklus habe ich seinerzeit im einzelnen berichtet. Auch über die Ungleichheit des grossen Orchesterkörpers, der wieder einmal den Unsegen des Kunstnomadentums in England unangenehm verdeutlichte. Vielleicht haben selten noch so viele treffliche Künstler ein so ungleiches Zusammenspiel produziert, wie es hier der Fall gewesen. Am ausgeglichensten und feinfühligsten waren, wie auch hier noch einmal wiederholt sein mag, die Darbietungen der französischen Opern. Nicht nur, dass die Melba und die Calvé hier im Vordertreffen standen, auch die übrigen Leistungen waren ganz stilrein. Alles niedlich, reinlich und anmutig, selten ein Zug von Grösse, aber auch nirgends ein Verstoss gegen den Geschmack. In den nächsten Tagen beginnt nun die zweite Opernsaison, die sich als populäre und billige Unternehmung affichiert, was nach hiesigen Begriffen damit bewiesen wird, dass der Parkettsitz nur zehn und eine halbe Mark kostet. In der grossen „season" bekanntlich das Doppelte. Man darf sich darauf verlassen, dass die Leistungen sich zu der grossen Opernsaison nicht bloss wie 1 : 2 verhalten werden und doch macht die Unternehmung den Anspruch, für das grosse Mysterium der nationalen englischen Oper die Grundlage darzustellen.

a. r.

EINGELAUFENE NEUHEITEN

BÜCHER

Oskar Zehrfeld: Wegweiser für den Organisten. Ein literarischer Ratgeber bei der Auswahl geeigneter Vorspiele zu den einzelnen Nummern des Sächs. Landeschoralbuches. Verlag: J. G. Walde, Löbau i. S.

Arthur Smolian: Vom Schwinden der Gesangskunst. Ein treu gemeintes Mahnwort an Gesang Lehrende und Gesang Lernende. (M. 0,50.) Verlag: H. Seemann, Nachf., Leipzig.

Adolf Prümers: Silcher oder Hegar? Ein Wort über den deutschen Männergesang und seine Literatur. (M. 0,50.) Ebenda.

Walther Pauli: Johann Friedrich Reichhardt, sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes. Verlag: E. Ebering, Berlin.

Dr. Alfr. Chr. Kalischer: Die Macht Beethovens. Eine Erzählung aus dem Musikleben unserer Zeit. Im Selbstverlag, Berlin 1903.

S. Röckl: Was erzählt Richard Wagner über die Entstehung seines Nibelungengedichtes und wie deutet er es? 1853—1903. Aus brieflichen Äusserungen des Meisters zusammengestellt. (M. 0,75.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

MUSIKALIEN

Collegium musicum, herausgegeben von **Hugo Riemann.** No. 3 Johann Stamitz: Orchestertrio in F-dur (M. 4,80). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Fr. Bachmann: Eine Käferhochzeit für 2stimmigen Frauenchor mit Soli. (Klavierauszug M. 3, Chorstimmen und Solostimmen à M. 0,75.) Verlag: H. Schröder Nachf., Berlin.

Alwine Feist: Mehrstimmige Gesänge, op 10 No. 1: Aus „Lieder der Minnesänger" für 3 Frauenstimmen. No. 2: „Nach dem 137. Psalm" für 3 Frauenstimmen. No. 3: „Das ist wohl eine alte Lehr" für 4stimmigen gemischten Chor. Ebenda.

Aug. Reiser: „Wintersonnenwende." Ein Spinnstuben-Märchen in 3 Abteilungen von Marie M. Schenk. (Partitur M. 5; Chorstimmen: Sopran und Alt à M. 0,75; Tenor und Bass à M. 0,45; Solostimmen M. 1,50.) Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Berlin.

Bernhard Scholz: „Der Wald" für Soli, Männerchor und Orchester. op. 85 (Partitur und Orchesterstimmen M. 50, Klavierauszug M. 6, Chorstimmen à M. 0,90). Ebenda.

W. Moldenhauer: Hochzeitslied für Männerchor a cappella. op. 1 (Partitur M. 0,80). Ebenda.

Wilhelm Koehler-Wümbach: „Mädchen von Kola," Dichtung aus Ossian, für Männerchor und Orchester. op. 32 (Partitur und Orchesterstimmen M. 15, Klavierauszug M. 2, Chorstimmen à M. 0,40). Ebenda.

Digitized by Google

EINGELAUFENE NEUHEITEN

Karl Zuschneid: Theoretisch-praktische Klavierschule. Teil II (M. 5). Ebenda.

Theodor Wiehmayer: Schule der Finger-Technik. Bd. I: Fünffinger-Übungen. Bd. II: Daumen-Untersatz-Übungen für Pianoforte. Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig.

Franz Mayerhoff: „Frau Minne," für Männerchor, Sopran- und Baritonsolo mit Orchester. op. 21 (Partitur M. 30, Klavierauszug M. 4,50). Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Franz Mayerhoff: Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 20. No. 1: Nun schwanken die Blumen; No. 2: Abendständchen; No. 3: Sechse, sieben oder acht. (à M. 1.) Ebenda.

Carl Goldmark: „Frühlingsnetz" für Männerchor und Orchester. op. 15 (Partitur M. 3, Klavierauszug M. 1). Ebenda.

Paul Gilson: Scherzo-Tarentelle pour Violon avec Piano. op. 16 (M. 2,50). Ebenda.

Hans Huber: „Eine Bergnovelle". Trio (No. 4, B) für Pianoforte, Violine und Violoncell. op. 120. (M. 9.) Ebenda.

„ „ Sonata graziosa (No. 7, G) für Pianoforte und Violine. op. 119. (M. 7,50.) Ebenda.

Otto Zweig: Suite (E) für Pianoforte. op. 6. (M. 5.) Ebenda.

Samuel de Lange: Die Nordsee. Vier Gesänge nach Dichtungen von Heinrich Heine für Bariton mit Orchester. op. 87. No. 1: Meergruss; No. 2: Sonnenuntergang; No. 3: Sturm; No. 4: Frieden. (à M. 1,50.) Ebenda.

August Reuss: Ratbod der Friese. Für Bariton mit Orchester oder Pianoforte. op. 15 (Partitur M. 3, mit Pianoforte M. 1,50). Ebenda.

„ „ Drei Stimmungen am Klavier. op. 16. No. 1: Märchen; No. 2: Trübe Stunde; No. 3: Erfüllung. (à Mk. 1,50.) Ebenda.

Theodor Röhmeyer: Männerchöre. No. 1: Frühlingslied; No. 2: In die Ferne; No. 3: Mahnung; No. 4: Abendstimmung; No. 5: Reiterlied. (Partitur à M. 0,40, Stimmen à M. 0,60.) Selbstverlag des Komponisten, Pforzheim.

Prinz Heinrich XXIV. Reuss j. L.: Quartett (As-dur) für zwei Violinen, Viola und Violoncell. op. 16 (Stimmen M. 6). Verlag: B. Schotts Söhne, Brüssel.

Hermann Erler: Drei fromme Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. op. 27. No. 1: Bittlied (M. 0,80); No. 2: Osterlied (M. 0,80); No. 3: Wer weiss, woher das Brünnlein quillt (M. 0,60). Verlag: L. Hoffarth, Dresden.

„ „ Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. op. 28. No. 1: Rispetti (M. 0,60); No. 2: Mausfallen-Sprüchlein (M. 1); No. 3: Das Kind und die Fliege (M. 1,20); No. 4: Elslein (M. 0,80). Ebenda.

Nicolai von Wilm: Suite (No. 8, A-dur) für das Pianoforte zu 4 Händen (M. 4,50); op. 199. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

H. N. Rice: Romanze für Violine mit Klavierbegl. op. 5. (M. 1,80.) Ebenda.

Arnold Krug: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegl. op. 122. No. 1: Im Morgengrauen; No. 2: Auf der Wacht; No. 3: Waldesgang; No. 4: Seefahrt; No. 5: Nachts; No. 6: An ihrem Grabe. (à M. 1.) Ebenda.

„ „ Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegl. op. 121. No. 1: Ich liebe dich; No. 2: Wiederkehr; No. 3: Mein Schatz schmückt sich mit Rosen; No. 4: Scheiden; No. 5: Ob auch mein Abend längst begonnen; No. 6: Taubentrude. (à M. 1.) Ebenda.

Digitized by Google

Hans Hermann: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. op. 53. No. 1: Und wenn die Sonne schlafen geht (M. 1,20); No. 2: Margits Gesang (M. 1,20); No. 3: Schlafliedchen (M. 1); No. 4: So ich traurig bin (M. 1); No. 5: Bärbchen (M. 1,20); Nr. 6: Das Mühlrad (M. 1). Ebenda.

„ „ Fünf Kinderlieder. (Dichtungen von Joh. Trojan.) op. 54. (M. 2,50.) Ebenda.

E. Adaïewsky: Berceuse Estonienne pour Violon et Piano. (M. 1,50.) Ebenda.

Oscar Strauss: Valse de Colombine für Pianoforte zu 2 Händen. op. 106. (M. 1,50.) Ebenda.

„ „ Pirouettes (Valse) für Pianoforte zu 2 Händen. op. 107. (M. 1,50.) Ebenda.

Ernst Eduard Taubert: Drei Klavierstücke. op. 66. No. 1: Walzer Es-dur; No. 2: Walzer g-moll; No. 3: Scherzo Es-dur (à M. 1,50). Ebenda.

Paul Juon: Praeludien und Capricen für Klavier. op. 26. (M. 6.) Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung (Rob. Lienau), Berlin.

Alexis Hollaender: Sechs Charakterstücke für Violine und Violoncello mit Klavierbegl. op. 53. Heft I u. II (à M. 3). Ebenda.

„ „ Deutsche Tänze für Klavier zu 4 Händen. op. 54. (M. 3,50.) Ebenda.

„ „ Sechs Etüden für Klavier. op. 56. Heft I u. II (à M. 3). Ebenda.

Jan Brandts Buys: Quintett (D-dur) für Flöte, 2 Violinen, Viola und Violoncell. (Partitur M. 2, Stimmen M. 8, für Klavier zu 4 Händen M. 8.) Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Ernst von Dohnányi: Quartett (A-dur) für 2 Violinen, Viola und Violoncell. op. 7. (Partitur M. 2, Stimmen M. 8, für Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet von J. Brandts Buys. M. 8.) Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

C. F. Händel: Konzert g-moll für Orgel und Streichorchester, frei bearbeitet von Hugo Rahner. (Partitur M. 3, Stimmen der Streichinstrumente je M. 0,50.) Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Wilh. Koehler-Wümbach: Andante für Violoncello (Violine) und Orgel. op. 30. (Partitur M. 2, Violoncell[Violin]-Stimme M. 0,50.) Ebenda.

Max Burger: Fest-Marsch in D-dur für 2stimmigen Geigenchor, vierhändig Klavier und Harmonium oder Orgel. op. 33. (Partitur M. 3, Klavierstimme M. 2, Violinstimme M. 0,50). Ebenda.

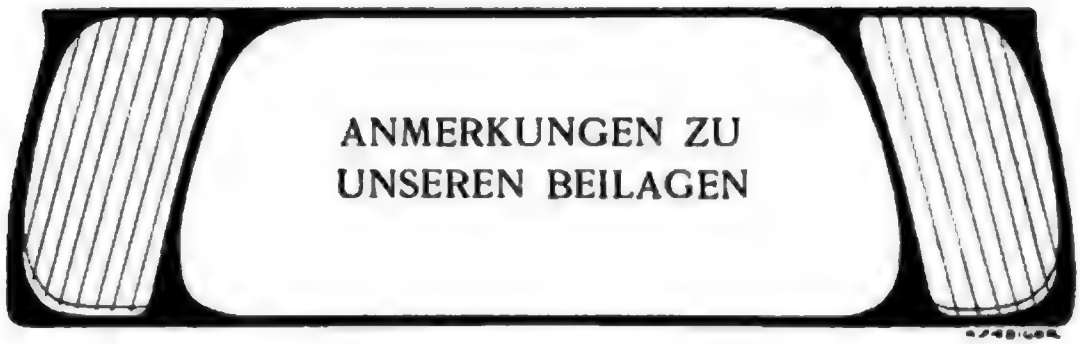
Emil Sulzbach: Drei Lieder mit Klavierbegleitung. op. 34. No. 1: Schönste Zeit (M. 1,20). No. 2: Der beste Platz (M. 1). No. 3: Als die Liebe kam (M. 0,80). Verlag: B. Firnberg, Frankfurt a. M.

A. Liek: Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegl. op. 25. No. 1: Winternacht. No. 2: Ich möchte mit dir durch die Heide. No. 3: Nach sieben Jahren, No. 4: Frühlingsflüstern (No. 1, 2, 3 à M. 0,80, No. 4 M. 1). Verlag: Adolph Nagel, Hannover.

Wilhelm Meyer: Leichte geistliche Lieder für Männerchor. op. 42, 44, 45, 80—88 (à M. 1). Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Berlin.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

Digitized by Google



Zur Illustration des Aufsatzes von Dr. Max Vancsa folgen heute die Porträts von Fr. Couperin, Carl Ditters von Dittersdorf, Joseph Haydn und Abt Vogler.

Als Erinnnerungsblatt an seinen 90. Todestag bieten wir unsern Lesern das Bild André Erneste Modeste Grétrys, eines der erfolgreichsten Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts. Als Sohn eines armen Musikers am 8. Februar 1741 geboren, erhielt er im Kloster St. Dénis seiner Vaterstadt Lüttich den ersten musikalischen Unterricht, ohne sich dabei jedoch mit dem Studium des strengen Contrapunkts enger befreunden zu können. Nach mehr oder minder erfolgreichen weiteren Studien in Rom bei Casali begab er sich, nachdem er als das recht eigentliche Feld seiner Begabung die dramatische Komposition erkannt hatte, auf den Rat Voltaires, dessen Bekanntschaft er in Genf machte, nach Paris, gerade zu jener Zeit, wo Lully, Rameau und der Italiener Piccini den Geschmack beherrschten. Dass Paris unter solchen Umständen für einen noch unbekannten Komponisten ein wenig geeigneter Platz war, mit seinen Schöpfungen durchzudringen, musste er am Anfang seines dortigen Aufenthalts nur zu bitter erfahren. Aber schon das Jahr 1768 und mit ihm die Aufführung der Oper „Le Huron“ an der Komischen Oper brachte ihm einen unbestrittenen Erfolg, und von nun an entwickelt Grétry eine erstaunliche Schöpferkraft, besonders glücklich auf dem Gebiet der komischen Oper, die ihm bis zu seinem Tode die unverminderte Gunst der Pariser Bevölkerung sicherte. Zum Mitglied der Académie, Professor und Musikdirektor des Konservatoriums ernannt, zog er sich im Jahre 1811 endgültig auf seinen Landsitz Ermenonville zurück und starb daselbst am 24. September 1813 im 72. Lebensjahre.

Stephanis Vorschläge zur Beseitigung einiger missglückten Stellen des Textes und der Schwächen im dramatischen Aufbau des letzten Aktes der Euryanthe-Dichtung veranlassen uns, das Portrait Carl Marias von Weber, dessen Genius diese Oper trotz dieser Mängel unsterblich gemacht hat, diesem Heft beizulegen.

Ein Blatt von Franz Stassen „Orpheus“, dessen Reproduktion uns vom Verlag Fischer & Franke, Berlin, gestattet wurde, bildet den harmonischen Ausklang der Kunstbeilagen dieses Jahrgangs.

Die Musikbeilage bringt zwei Lieder eines Neuerers auf dem Gebiete der Lyrik; zur Informierung über ihren Schöpfer und seine Art verweisen wir auf die in diesem Heft enthaltene eingehende Besprechung der „Wunderhornlieder“ von Dr. R. Batka. Dem Verlag Lauterbach & Kuhn, Leipzig, danken wir auch an dieser Stelle für die gütigst erteilte Erlaubnis zum Abdruck.

Zum Schluss dedicieren wir unsern Lesern das Exlibris für den letzten Quartalsband.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

An unsere Leser!

DIE MUSIK beendet mit diesem Heft ihren II. Jahrgang. Sie darf sagen: sie hat die Kinderschuhe ausgezogen und ist ein notwendiges Requisit für den Musiker, ein freudig anerkannter Mentor für den Musikfreund geworden. Man hat ihre Unentbehrlichkeit so oft erklärt. Wir haben unsere Zeitschrift bislang zu einem Preise geliefert, der, ein Unikum auf dem deutschen Zeitschriftenmarkte, jeder verlegerischen Kalkulation spottet, jeglicher geschäftlichen Logik ins Gesicht schlägt, jeder buchhändlerischen Gepflogenheit Hohn spricht. Nun gilt es, ihr die Lebenskraft zuzuführen, d. h. ein Einvernehmen zwischen unseren ungeheueren Mühen und Kosten und dem Erträgnis zu schaffen, wobei von einem materiellen „Gewinn" keine Rede sein soll: denn wir betrachten unser Unternehmen nach wie vor als ein ideales, einem rein künstlerischen Zweck dienendes.

Diese Lebenskraft der „MUSIK" zu sichern, sind jetzt unsere verehrten Abonnenten berufen.

Wir wenden uns daher an sie, vom 1. Oktober ab ihrerseits ein Scherflein zum weiteren Ausbau der MUSIK und ihrer kulturellen Aufgaben beizutragen. Es handelt sich um eine **einmalige** Erhöhung von **nur 1 Mark** für das Quartal, das von jetzt ab zu dem immer noch aussergewöhnlich kleinen Sümmchen von 4.— Mark zu beziehen sein wird. Bei Jahresbezug tritt ein **ermässigter Preis** von 15.— Mark ein. Ebenso wird der Preis für die Einbanddecken auf je 1.— Mark **ermässigt.**

Wir leben der Überzeugung, dass jeder Einsichtige es nicht mehr als recht und billig finden wird, wenn wir unsere Freunde nur um der Sache willen zu dieser geringen Gegenleistung auffordern; denn wir denken, die Kunst verdient's, und es ist doch wahrlich nicht zu viel, was wir für unsere gute Sache verlangen.

DIE MUSIK wird es sich zur Aufgabe machen, im Verlauf der folgenden Jahre nicht nur die gewonnene Höhe zu behaupten, sondern mit wachsendem Zuspruch noch reichere Quellen fördernder und anregender Art sprudeln zu lassen. Dass diese nicht versiegen, dafür sorgt das ungewöhnlich wertvolle Material, das uns für den nächsten Jahrgang dank der dauernden und begeisterten Teilnahme unserer verehrten Mitarbeiter zur Verfügung steht.

So rüstet sich DIE MUSIK freudig zu ihrer dritten Jahresfahrt, stolz auf die grosse Zahl der bisherigen Freunde, die ihre glückhafte Fahrt treu begleiteten, und voll Hoffnung, dass sich ihr Kreis immer weiter und weiter dehne.

Mit diesem vertrauensvollen Wunsche begrüssen wir voll des reichsten Dankes unsere Leser.

Berlin, den 15. September 1903.

Der Herausgeber und der Verlag der „Musik".

Digitized by Google

JOHN BOYLE O'REILLY

Mark Lewis, Self-Portrait

CLUB DE MAR

ZWEI LIEDER

aus

DES KNABEN WUNDERHORN

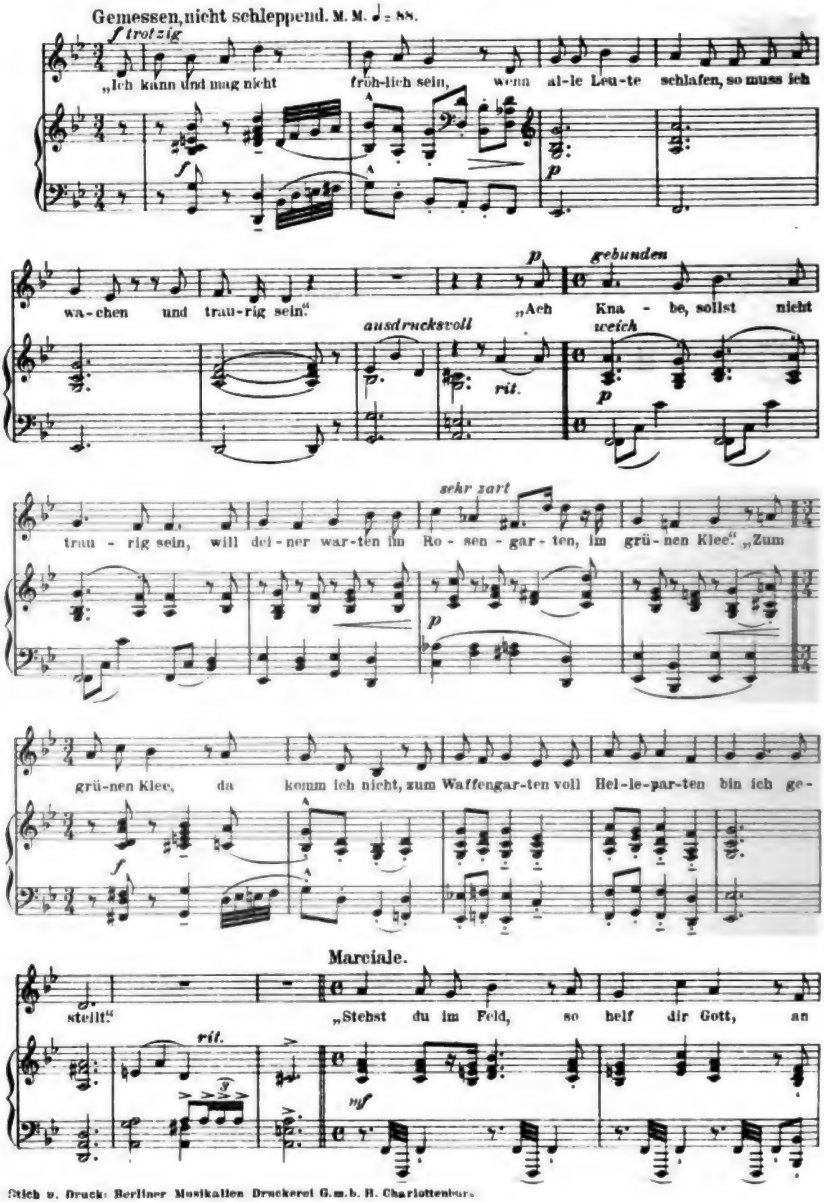
von

THEODOR STREICHER

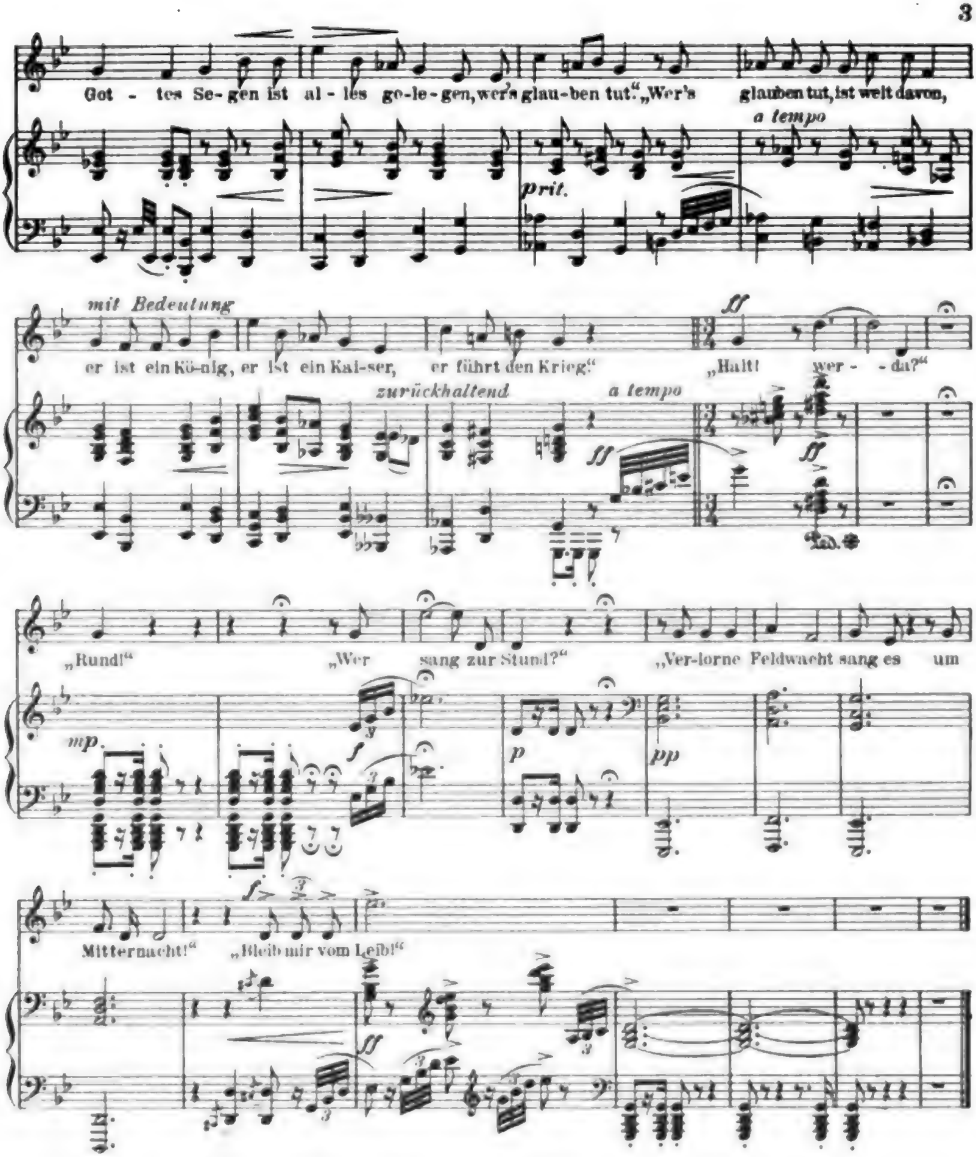
Mit Genehmigung des Verlages
LAUTERBACH & KUHN, LEIPZIG.

Der Schildwache Nachtlied.

(Mündlich überliefert.)

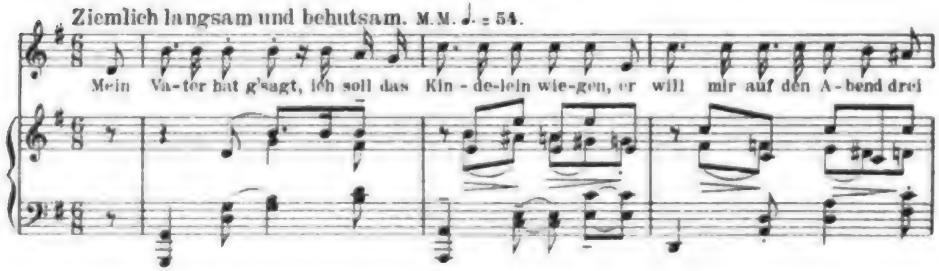


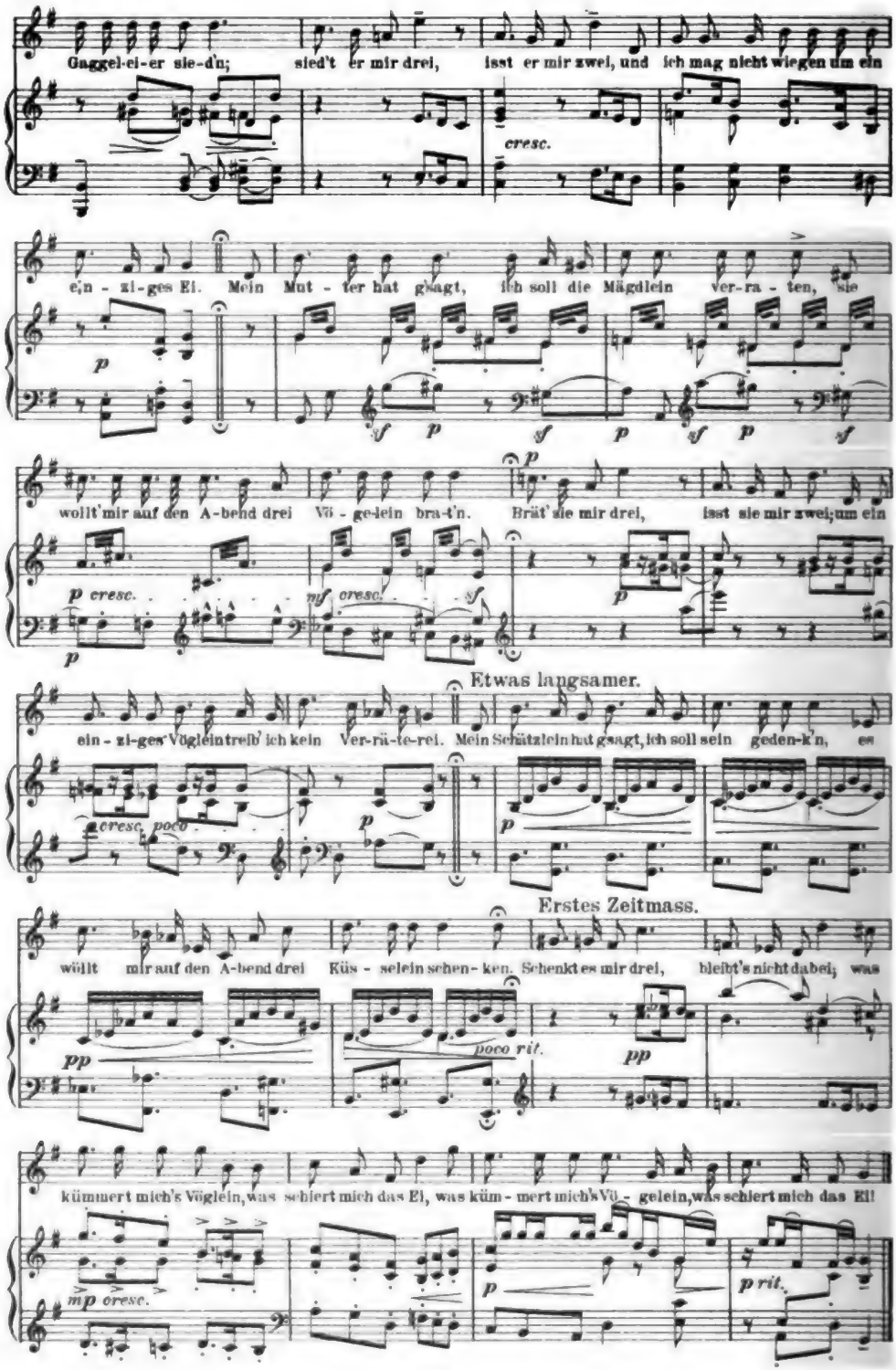
Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b. H. Charlottenburg.



Hat gesagt - bleibt's nicht dabei.

(Mündliche Überlieferung.)



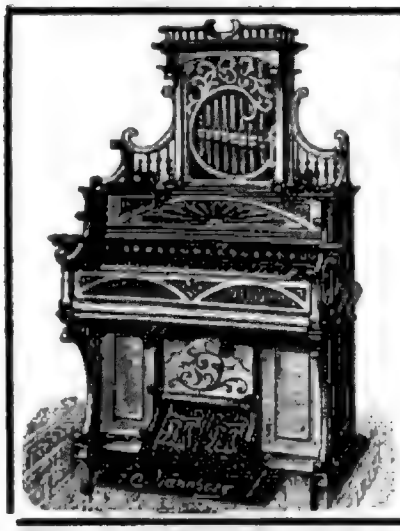


Digitized by Google

II. JAHR HEFT 24

Zweites Septemberheft

Breitkopf & Härtel
Leipzig
J. N. Hummel
Ouvertüre
zu
Die Eselshaut
Op. 113
Partitur
Stimmen
Verlags-Nr. 9113
Verlags-Nr. 9113a



Th. Mannborg Leipzig Körnerplatz 3/4.

Prämiiert: Antwerpen 1894. Lübeck 1895. Borna 1896. Leipzig 1897. Berlin 1898. Paris 1900.

Fabrik für **Harmoniums**

in höchster Vollendung.

Grosser Prachtkatalog mit ca. 90 Modellen in jeder Grösse steht gern zu Diensten.

Musik-Almanach

gratis

zu beziehen von

Otto Wernthal, Musikverlag in Berlin SW. 12

Charlottenstrasse 4.

Berlin O., Warschauerstr. 58

nahe den Stadt- u. Hochbahnstationen

Warschauerstrasse resp. Warschauerbrücke

in meinen eigenen, neuerbauten u. bedeutend erweiterten Geschäftsräumen

Wilhelm Menzel, Pianoforte- u. Flügel-Fabrik

Gegründet 1890.

Erstklassige Pianos

in ca. 50 verschiedenen Mustern.

Spezialität: **Pianos und Flügel**

nach Zeichnung in jeder Holzart zu Möbeleinrichtungen resp. Salonausstattungen passend in künstlerischer Ausführung.

„Janko"-Pianos nach eigenem Patent. ✱ Jahresproduktion ca. 2000 Pianos

---

HOOFF & Co.

(Inhaber: A. Moscato).

Pianoforte-Fabrik

Skalitzerstr. 104. **Berlin SO.** Skalitzerstr. 104.

Gegründet 1873.

Nur gediegenes Fabrikat. Export nach allen Weltteilen.

Edler Ton, grosse Eleganz, mässige Preise.

Digitized by Google

Der Dritte Jahrgang der

MUSIK

Herausgeber: Kapellmeister Bernhard Schuster

verheisst folgende grössere Beiträge:

Ein Beitrag zur Dramaturgie des Lohengrin	von Dr. M. Berendt
Briefe Lortzings an Georg Meisinger	von M. Desoff
Palestrina	von L. Hartmann
Heine in Russland	von Dr. G. Karpeles
Beethovens Widmungen	von Dr. Carl Leeder
Die Hugenotten-Première	von J. G. Prod'homme
Die Wiedergeburt der Operette	von Dr. Erich Urban
Über die Kirchentöne	von Bernh. Ziehn
Die verschiedenen Formen von Siegfrieds Tod	von W. Ashton Ellis
Zur Konzertreform	von Paul Ehlers
Niels W. Gade	von Angul Hammerich
Das russische Volkslied	von Lia Mitawa
Die Geschichte der schwedischen Musik	von Tobias Norlind
Mendelssohns und Schumanns Beziehungen zu J. H. Lübeck und J. J. H. Verhulst	von E. v. d. Straeten
Notenschriftreform	von Dr. Tonder
Tannhäusers Pilgerfahrt	von Max Hehemann
Poesie und Musik der Minnesänger	von Dr. R. v. Kralik
Zur Geschichte der deutschen komischen Oper	von Max Puttmann
Volksmusik und Volksgesang	von Prof. Herm. Ritter
Briefwechsel zwischen Raff und Jensen	von Helene Raff
Hie nationale Tonsprache — hie Volapük	von O. G. Sonneck
Wagners Dirigierkunst	von Dr. W. Kleefeld
Die Geschichte des Münchener Hoforchesters	von Dr. Th. Kroyer
Bruckners Harmonik	von Bernh. Ziehn
Beethovens Leben und Schaffen von A. B. Marx	von Dr. A. Chr. Kalischer
Die soziale Lage der Orchestermusiker	von Dr. Paul Marsop
Die Entstehung der ‚Sieben Worte' von Haydn	von Prof. Ad. Sandberger
Liszt, Wagner und Bülow in ihren Beziehungen zu Herwegh	von A. N. Harzen-Müller
Über die Vorfahren unserer heutigen Musikinstrumente	von Ad. Pochhammer

Die Geschichte der Berliner Königlichen Kapelle	von Dr. W. Altmann
Der Zug der Frauen im Leben Richard Wagners	von Erich Kloss
Zu Beethovens Fidelio und Melusine	von Dr. W. Altmann
Minne- und Meistersinger-Melodieen	von Curt Mey
Eine Liszt-Karikatur	von Dr. Georg Münzer
Streiflichter auf Schumanns und Mendelssohns Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern	von E. v. d. Straeten
Die Klaviermusik Wagners	von R. M. Breithaupt
Der Dresdener Mozartverein	von Otto Schmid
Die Technik des musikalischen Dramas	von Max Hehemann

ferner Beiträge von Prof. Max Friedländer (über Mozart und Haydn) von Justizrat Weissler (über Händel), Dr. E. Istel (über Wagner-Brief-Publikationen), von Kurt Mey, Erich Kloss, Ad. Lorenz, Hans von Müller, Ernst Stier, Fritz Baselt, Paul Moos u. a.

Dazu wie bisher die reichhaltigen Abteilungen: **Besprechungen, Revue der Revuen, Umschau, Kritik** (Oper und Konzert) aus über 100 Plätzen, **Anmerkungen, Anzeigen** u. a.

An **Sonderheften** sind in Aussicht genommen ein

Liszt-Heft mit Beiträgen von **Dr. R. Louis, Dr. G. Münzer, Adelheid von Schorn, L. Karpath, P. N. Cossmann, Em. Kastner, Dr. E. Istel, Jos. Liese, Ed. Reuss, Ratzenberger** u. a.

Berlioz-Heft mit Beiträgen von **Kurt Mey, Dr. Kalischer, Dr. Stephan Epstein, P. N. Cossmann, Amédée Boutarel, Dr. Pissen, Tom S. Wotton, Gertrud Savič** u. a.

Ferner sind in Vorbereitung ein

Bach-, ein Beethoven- und ein Mozart-Heft

die durch die wertvollsten Beiträge und eine Fülle seltenster Illustrationen ausgezeichnet sind.

Der dritte Jahrgang hat den gleichen Umfang wie der zweite, d. h. gegen **2000 Seiten Text,** und wird wiederum gegen **250 Kunstbeilagen,** Facsimiles, Noten etc. nach einem sehr gewählten, seltenen und z. T. überaus wertvollen Vorlagematerial darbieten.

Digitized by Google

Lexikon Lumbar Wundsalbe

Zusammensetzung:
1 g Salbe enthält:
Wirkstoffe: Lidocain 10 mg, Ichthammol 100 mg
Sonstige Bestandteile: Weißes Vaselin, Wollwachs, Gereinigtes Wasser

Anwendungsgebiete:
Zur Linderung von Schmerzen und Entzündungen bei Verletzungen und Prellungen.

Gegenanzeigen:
Nicht anwendbar bei Überempfindlichkeit gegen Lidocain oder Ichthammol.

Nebenwirkungen:
Gelegentlich Hautreizungen.

Dosierung:
Mehrmals täglich dünn auf die betroffene Stelle auftragen.

Hinweise:
Nicht in die Augen bringen.

Stand: 03/2019

Soeben erschien:

KRANZ

Gesammelte Blätter über Musik

von Richard Batka

Umfang 20 Bogen 8°. Preis elegant kartoniert 4 Mk.

Inhalt:

Allgemeines.

1. Musik und tägliches Leben
2. Papierne Musik
3. Kunstpietät und Pietismus
4. Das riechende Lied
5. Bunte Bühne.

Geschichtliches

6. Die Musik der alten Griechen
7. Deutsch-böhmische Musik im 16. Jahrhundert
8. Aus Joh. Peter Pixis Memoiren
9. Goethische Lieder in der Musik
10. Carmen.

Wagneriana

11. Richard Wagner und Heinrich Gottwald
12. Richard Wagners Briefe an Anton Apt
13. Das Lohengrinproblem.

Totenkränze

14. Heinrich Porges
15. Johann Strauss
16. Giuseppe Verdi.

Aus der Gegenwart

17. Was ist modern?
18. Die Guntramlegende
19. Hans Pfitzners Musikdrama „Der arme Heinrich"
20. Manru. Oper von J. J. Paderewski
21. Kain. Tragödie von H. Bulthaupt. Musik von Eugen d'Albert
22. Wilhelm Kienzls „Don Quixote"
23. Der Cid. Lyrisches Drama von Peter Cornelius.
24. Die moderne Oper
25. Zur Würdigung Hugo Wolfs
    - I. Die Mörickelieder
    - II. Vier Gesänge
    - III. Die Michelangelolieder
    - IV. Hugo Wolf als dramatischer Komponist
    - V. Der Corregidor.

Neue Werke von Max Reger

op. 67. **52 leicht ausführbare Vorspiele für die Orgel** zu den gebräuchlichsten evangelischen Chorälen. Preis Heft 1—3 à M. 3.—

op. 69. **Zehn Stücke für die Orgel.** Heft 1—2 . . . . . à M. 2.—

1. Präludium
2. Fuge
3. Basso ostinato
4. Moment musical
5. Capriccio.
6. Toccata
7. Fuge
8. Romanze
9. Präludium
10. Fuge.

op. 70. **Siebzehn Lieder für 1 Singstimme** mit Klavierbegleitung. Einzeln à M. 1.— bis M. 1.20

Zu beziehen (auch zur Ansicht) durch alle Musikalien-Handlungen und vom

Verlag Lauterbach & Kuhn, Leipzig, Rossstr. 18.

Digitized by Google

Heinrich Herrmann

Die Bildung der Stimme.

Der Verfasser giebt uns in gedrängter Kürze und klarer Sachlichkeit einen genauen Einblick in den komplizierten und empfindlichen Mechanismus unserer Stimmorgane und ihre Aufgaben, um im Anschluss hieran in logischer Folgerung eine sachgemässe Behandlung der Stimme abzuleiten. Das Buch ist für Gesanglehrer, Institute, Sänger und solche, die es werden wollen, ein goldener Berater. Das mit vielen anatomischen Zeichnungen versehene, elegant ausgestattete Werk kostet

6 Mark.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung wie vom Verlag

Schuster & Loeffler, Berlin SW. 11.

Neue Gesänge von

Engelbert Humperdinck.

LIEDER:

Weihnachten a) hoch oder mittel b) tief	M. 1.20
Der Stern von Bethlehem a) hoch b) mittel od. tief	„ 1.20
Vier Kinderlieder	„ 2.50
1. Im Freien zu singen	
2. Wiegenlied a) hoch b) mittel od. tief, einzeln	„ 1.20
3. Die Schwalbe . einzeln	„ 1.20
4. Rosenringel . . einzeln	„ 0.60
Am Rhein a) hoch b) mittel oder tief	„ 1.20
Unter der Linde a) hoch b) mittel oder tief	„ 1.20

DUETTE:

Wiegenlied aus „Vier Kinderlieder“ für Sopran u. Alt	„ 1.20
Gesang der Rosenmädchen aus „Dornröschen“ für Sopran und Alt	„ 1.50

CHÖRE:

Am Rhein für Männerchor a capella . . . . Partitur	„ —.80
Stimmen à	„ —.20

Himmelfahrt und Sternenreigen aus „Dornröschen“ für gemischten Chor, Alt-Solo u. Orchest. (od. Klavier), Orch.-Partitur 8 M. n., Orch.-Stimmen 12 M. n., Klavierausz. 3 M., Chorstimmen à 30 Pf.

Sämtliche Werke sind — auch ansichtsweise — zu beziehen durch jede solide Musikalienhandlung, sowie vom Verleger

Max Brockhaus in Leipzig.

In diesen Tagen erscheint:

G. F. Händel

18 Sopranarien

aus Opern und Oratorien

mit Begleitung des Klaviers bearbeitet von

Otto Dresel.

Preis 5 Mark netto.

G. F. Händel

10 Altarien

aus Opern und Oratorien

mit Begleitung des Klaviers bearbeitet von

Otto Dresel.

Preis 4 Mark netto.

Digitized by G

Cyrill Kistler

op. 44

Harmonielehre

für Lehrende, Lernende und zum wirklichen Selbstunterrichte.

Zweite vermehrte Auflage.

früher M. 6.— jetzt netto M. 3.60.

Professor **Ritter, Würzburg** schreibt: Glücklich die jungen Menschen, die nach dieser Harmonielehre lernen . . . Diese Harmonielehre ist eine Tat, von der man an allen musikalischen Erziehungsanstalten genaue Kenntnis zwecks Einführung machen sollte . . .

Zusendung gegen Einsendung des Betrages nebst 20 Pf. Porto.

Verlag von **C. F. SCHMIDT,** Musikalienhandlung und Verlag
Spezial-Geschäft für **antiquarische Musik** und Musiklitteratur
in **Heilbronn a. N.** (Württemberg).

MAND

Flügel und Pianinos

erhielten

in den letzten 23 Jahren

24 nur höchste Auszeichnungen

Carl Mand

Coblenz a. Rh.

o o o Kaiserl., Königl., o o o
Grossherzogl. u. Landgräfl. Hess.
o o o Hoflieferant. o o o

Illustrierte Kataloge gratis und franko.

Soeben erschienen:

Robert Hermann

Andante für grosses Orchester

Op. 11.

(2. Symphonie, 2. Satz)

Partitur 4.50 M. no. Stimmen 9.— M. no.
Duplirstimmen à 60 Pf. no.
Transcription für Klavier und Violine
1.50 M. no.

Hermanns kompositorische Eigenart durch gewagte kontrapunktische Verflechtungen neue Harmonieen und Akkordverbindungen zu gewinnen, tritt in diesem Stücke äusserst vorteilhaft hervor. Leipziger Neueste Nachrichten.

Trauermarsch aus der ersten Symphonie

Transcription
für Klavier und Violoncello 2.— M. no.
„ „ „ Violine 2.— M. no.
„ „ 2hdg. (ohne Trio) 0.60 M. no.

Im Mai 1903 erschienen:

Fünf Lieder für mittlere Singstimme

Op. 8.

Partitur 2.50 M. no.

Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Digitized by Google

Nr. 1. Jahrg. 1. Beilage zur Neuen Arbeiterzeitung

Neue Arbeiterzeitung

Organ der Arbeiterschaft Deutschösterreichs
Erscheint wöchentlich einmal. Bezugspreis vierteljährlich 1 K 20 h.

Die Arbeiterschaft und der Krieg

Der Krieg ist ausgebrochen. Die Arbeiterschaft hat ihn nicht gewollt. Sie hat ihn nicht gewollt, weil sie weiß, daß der Krieg ihr nichts bringt als Not und Elend, Tod und Verderben. Sie hat ihn nicht gewollt, weil sie weiß, daß der Krieg ihr nichts bringt als Not und Elend, Tod und Verderben. Sie hat ihn nicht gewollt, weil sie weiß, daß der Krieg ihr nichts bringt als Not und Elend, Tod und Verderben.

Sie hat ihn nicht gewollt, weil sie weiß, daß der Krieg ihr nichts bringt als Not und Elend, Tod und Verderben. Sie hat ihn nicht gewollt, weil sie weiß, daß der Krieg ihr nichts bringt als Not und Elend, Tod und Verderben. Sie hat ihn nicht gewollt, weil sie weiß, daß der Krieg ihr nichts bringt als Not und Elend, Tod und Verderben.

Sie hat ihn nicht gewollt, weil sie weiß, daß der Krieg ihr nichts bringt als Not und Elend, Tod und Verderben. Sie hat ihn nicht gewollt, weil sie weiß, daß der Krieg ihr nichts bringt als Not und Elend, Tod und Verderben. Sie hat ihn nicht gewollt, weil sie weiß, daß der Krieg ihr nichts bringt als Not und Elend, Tod und Verderben.

Sewing Machines
Sewing Machine Attachments
Sewing Machine Needles
Sewing Machine Oil
Sewing Machine Parts
Sewing Machine Repairing
Sewing Machine Supplies
Sewing Machine Tables
Sewing Machines
Sewing Machines-Dealers
Sewing Machines-Electric
Sewing Machines-Rental
Sewing Machines-Repairing
Sewing Machines-Supplies
Sewing Machines-Used
Sewing Machines-Vacuum
Sewing Machines-Wholesale
Sewing Machines-Wholesale & Manufacturers
Sewing Machines-Wholesale & Manufacturers
Sewing Machines-Wholesale & Manufacturers

Wilhelm Hansen, Musik-Verlag, **Leipzig.**

Hervorragende Novitäten

Christian Sinding

Valses pour Piano à quatre mains.

Op. 59.

Cah. 1 (I—IV), Cah. 2 (V—VII) à M. 3.50.

„Die Walzer zu vier Händen, op. 59 sind vornehme, sehr empfehlenswerte Unterhaltungsmusik . . . Bezeichnend sind für Sinding ein gewisser Zug ins Pathetische und seine Vorliebe für weitgriffigen, aber ausserordentlich klangreichen Satz". (Signale 1903 No. 40).

Sérénade (en cinq Morceaux)

pour

2 Violons et Piano.

Op. 56. M. 9.—

Hervorragende Neuerscheinungen aus dem Verlage Eisoldt & Rohkrämer

Berlin SW. 11, Königgrätzerstrasse 29/30.

Schmidt, Leopold. op. 3. **Sechs Liebeslieder aus dem XVI. Jahrhundert** für vierstimmigen gemischten Chor gesetzt. Preis Part. M. 1.50, Stimmen M. 2.40.

— op. 4. **Sonate (F-moll)** für Violine und Klavier. Preis M. 5.— netto.

Gottlieb-Noren, H. op. 16. **Suite (E-moll).** Präludium—Scherzo—Dumka—Kolo (Slavischer Tanz) für Violine und Klavier. Preis M. 7.50 netto.

Stimmen der Presse gelegentlich der 1. Aufführung im Berliner Tonkünstlerverein:

Die Musik: ... Diese Suite ist ein vornehmes, gehaltvolles und interessantes Werk eines unstreitig begabten Tonsetzers ...

Allgemeine Musik-Zeitung: ... Der erste Satz — Präludium betitelt — ist thematisch bedeutend. — Auf ein launiges Scherzo folgen zwei slavische Sätze, von denen „Dumka" durch stimmungsvolle Harmenisierung und „Kolo" durch Schwung und Leidenschaft interessieren.

Musical-Courier: (New-York) ... Die slavische Abstammung des Komponisten ist unverkennbar, obwohl durchaus nicht an Dvořak erinnernd. — — Der am besten durchgearbeitete Satz ist das Scherzo, in welchem am Schluss des Trios, das melodische Thema in einer bezaubernden musikalischen Art, mit dem Hauptthema des Scherzos vermischt ist.

Berliner Tageblatt: Herr Noren giebt viel aus Eigenem. Präludium und Scherzo sind aus einem Flusse, die Modulation ist interessant, ohne gewaltsam zu sein und namentlich die Verbindung der Themen (so der Übergang vom Mittelsatz des rhythmisch äusserst anziehenden Scherzos zum Hauptthema) zeigt den mit den Mitteln der Harmonie souverän schaltenden Musiker ...

Berliner Börsenzeitung: ... Ein inhaltreiches Präludium fesselt andauernd. Das lebendige geistig belebte und rhythmisch interessante Scherzo bringt in seinem Trio eine prächtige Gesangsmelodie, die in Verbindung mit der Hauptmelodie des Scherzos sehr feinsinnig verarbeitet wird und so einen reizvollen Übergang zur Wiederholung des Scherzos bildet ...

Deutsche Tageszeitung: ... Von den vier Sätzen des Werkes, ist das Präludium das wertvollste. Es schlägt eine eigenartige Stimmung sicher und kraftvoll an. Auch das folgende Scherzo und die beiden letzten Sätze, in denen sich der Komponist in charakteristischen slavischen Formen bewegt, enthalten fesselnde Musik ...

Staatsbürger-Zeitung: ... Slavisches Kolorit und Temperament leuchten überall hervor. Aus der interessanten Sprache seiner Töne, aus dem Fluss und der Durcharbeitung konnte man ein nicht unbedeutendes kompositorisches Talent erkennen ...

Das deutsche Blatt: ... Schon das Präludium in seiner eigenartigen, schwermütigen Weise wusste zu ergreifen, und mit gespannter Erwartung lauschte man den folgenden Teilen der Suite. Echtes warmes Gefühl spricht aus dem melodiösen Werk Gottlieb-Norens, dabei ist dasselbe mit grosser Sorgfalt und grossem technischen Können gearbeitet.

Gottlieb-Noren, H. op. 17. **Drei Lieder (Frl. Mary Münchhoff gewidmet)** für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. No. 1. Fatal (Carmen-Sylva). — No. 2. Seelennahe (Franz Evers). — No. 3. Schelmenlied (Anna Ritter). Preis cplt. M. 1.50 netto.

Kgl. Akademie der Tonkunst in München.

(Vorschule — höhere weibliche Abteilung -- Hochschule.)
Beginn des Schuljahres 1903/4 am 16. Septbr., Anmeldungen im Sekretariate (k. Odeon) am 15., Prüfungen am 16. und 17. Septbr. ds. Js. Näheres im Statut, zu beziehen vom Sekretariat.
Die Direktion der k. Akademie der Tonkunst.
Bernhard Stavenhagen.

Das **Register** zum **IV. Quartal des II. Jahrgangs der**

MUSIK

wird dem 1. Heft des III. Jahrgangs beigelegt.

In Vorbereitung:

Schauspielkunst und Schauspielkünstler

Beiträge zur Ästhetik des Theaters

von

Dr. Carl Hagemann

(erscheint im Oktober 1903)

Schuster & Loeffler * Berlin und Leipzig

Grossh. Konservatorium für Musik zu Karlsruhe
zugleich Opern-, Schauspiel- und Orchesterschule.
Unter dem Protektorat Ihrer Königl. Hoheit der Grossherzogin Luise von Baden.
Beginn des neuen Schuljahres am 15. September 1903.
Der Unterricht erstreckt sich über **alle Zweige der Tonkunst** und wird in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache erteilt.
Die ausführlichen **Satzungen** des Grossh. Konservatoriums sind kostenfrei durch das Sekretariat desselben zu beziehen.
Alle auf die Anstalt bezüglichen **Anfragen** und **Anmeldungen** zum Eintritt in dieselbe sind zu richten an den Direktor **Prof. Heinrich Ordenstein,** Sophienstrasse 35.

Digitized by Google

Ausschließlich Vertreter:
Ernst Schmidt & Co.
Berlin W 8, Behrenstraße 29
Fernsprecher: Amt Zentrum 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

Spezialität: Ernst Schmidt
Elektrische Lichtbäder

Soeben erschien die

Einbanddecke

zum 4. Quartal des

II. Jahrgangs der

MUSIK

Preis: M. 1.25.

Prüfungs-
Institut

Thalia

G. Digel, Stuttgart 6

prüft und verwertet

dramatische Werke

jeder Art.

Verlangen Sie Prospekt.

Für Komponisten!

Texte aus dem neuen

Liliencron

Bunte Beute

Gedichte

brosch. M. 3.— gebunden M. 4.—

Schuster & Loeffler
Berlin SW. 11

BESTE BEZUGSQUELLEN FÜR MUSIKALIEN

Albert Stahl
Berlin W. u. Charlottenburg
Potsdamerstr. 39

Hardenbergstr. No. 20

P. Pabst
Leipzig
Hoflieferant Sr. Majestät des Kaisers von Russland
Musikalien-Versand-Geschäft
Günstigste Bezugsquelle für alle Musikalien u. musikal. Schriften
Verzeichnisse kostenfrei

H. Schroeder Nachfolger
(C. Siemering)
Musikalienhandl., Musikalienleihinst
Niederlage der Hofpianofortefabrik
Ernst Munck in Gotha
Berlin W. 50, Nürnbergerstr. 69a

!! Schnell u. billigst !!
Alle Musikalien
Spezialität: Antiq. Musik
Kataloge gratis und franko
M. Oelsner, Leipzig

Anton J. Benjamin
Hamburg, gegr. 1848
Billigste Bezugsquelle von Musikalien
gr. Antiquariat
Kataloge bitte zu verlangen

Bremen:
Praeger & Meier
Grosssortiment
Gegr. 1864

Cassel
A. Freyschmidt
ob. Königsstr. 22

NÜRNBERG
Wilh. SCHMID Nachfl.
Versand a. z. Ansicht überall hin

PRAG, 144-I
Theoret. und prakt. Musik
I. TAUSSIG
Antiquariat (gegr. 1783)

Otto Jonasson-Eckermann
Musikalienhandlung
Versandgeschäft
Berlin W. Potsdamerstr. 103a
Kataloge gratis.
Coulante Bedingungen

Die Firma
C. A. KLEMM
Leipzig, Dresden, Chemnitz
umfasst alle Zweige des Musikalien- u. Instrumentenhandels

Pädagogium für Musik zu Strassburg i. Els.
Poststrasse. ● Gegründet 18[illegible]
Empfohlen d. Ihre Grossherzogl. Hoheit, die Frau St[illegible] in Els.-Lothr., Fürstin Hohenlohe-Langenburg. — Vollständige Ausbildung für den ausübenden und Lehrberuf in: Gesang, Klavier, Streich- und Blasinstrumenten. Eintritt jederzeit. Haupteintritt 1. Oktober. Prospekte durch die Direktion
Hofpianistin Lina Schmalhausen.

Moderne Dirigenten
von
Dr. Arthur Seidl
M. —.75.

Man verlange
GRATIS
den **Almanach der MUSIK**
von
Schuster & Loeffler, Berlin SW. 11

REGIE
Studien zur dramatischen Kunst
von
Dr. Karl Hagemann
Preis: Mk. 2.—

Freitag & Co. Kommandanten Str. 50

Digitized by Google

UNTERRICHT

Konservatorium des Westens

(Dir.: Leopold Loeschke)

BERLIN W., Savignyplatz 7

30 erste Lehrkräfte

Ausbildung in **sämtlichen** Zweigen der Musik, sowie Oper u. Schauspiel. Prospekte gratis und franko. Eintritt jederzeit

---

Otto Dietrich, Leipzig
Grimmaischestr. 13
Reichhaltiger Verlag von
Schulen und Unterrichtswerken
für alle Instrumente
Verlags-Verzeichnisse gratis

Unentbehrlich f. d. Unterricht!
Prof. Ritters illustr. Encyklopädie d. Musikgeschichte
Prospekte gratis und franko
Verlag Max Schmitz, Leipzig-R.

Schwantzersches Konservatorium für Musik
verbunden mit Opern- u. Schauspielschule
1862 gegründet
Berlin W., Lutherstrasse 44
Dir.: Otto Hatschenreuter

DR. HOCH'S CONSERVATORIUM
Frankfurt a. M.
Beginn des Schuljahrs:
1. September,
Sommersemester: 1. März

Dirigenten- und Pianisten-Stellung.

Der **Krefelder Sängerbund**, der **evangelische Kirchenchor** und das **Konservatorium der Musik** zu **Krefeld** suchen einen **Dirigenten** und **Lehrer des Klavierspiels.** Der Bewerber muss routinierter Dirigent und vorzüglicher Pianist mit Lehrerfahrung sein. Anfangsgehalt 2700 M. Probedirektion und Probespiel (Mitte September) erforderlich. Antritt der Stellung 1. Oktober. Meldungen mit Lebenslauf, Zeugnissen und Bild sind **unverzüglich** an das Sekretariat des Konservatoriums der Musik, Steinstrasse 54, einzusenden.

Der Vorstand des Krefelder Sängerbundes: Lehmann, 1. Vorsitzender. **Der Evangelische Kirchenchor:** Pastor Starck, Vorsitzender.

Das Direktorium des Konservatoriums:
Theodor Müller-Reuter, Königl. Musikdirektor. Carl Pieper.

Stern'sches Konservatorium

zugleich **Theaterschule** für Oper u. Schauspiel.
Direktor: **Professor Gustav Hollaender.**

Berlin SW. Gegründet 1850. **Bernburgerstr. 22a.**

Hauptlehrer: Madame **Blanche Corelli,** Frau Prof. **Selma Nicklass-Kempner, Hedwig Kaufmann, Ida Rosenmund, Anna Saemann, Anna Wüllner, Alexander Heinemann,** kgl. Kammersänger **Nicolaus Rothmühl, Wladyslav Seidemann, Ferdinand Fechter** (Gesang).

Felix Dreyschock, Anton Foerster, Günther Freudenberg, F. Gortatowsky, Otto Hegner, Professor **Ernest Jedliczka, Emma Koch, Ernst Lochbrunner, Paul Lutzenko,** Professor **G. A. Papendiek, Gustav Pohl,** Professor **Philipp Rüfer, Alfred Sormann,** Hofpianist, Professor **E. E. Taubert, W. Harriers-Wippern, G. Loesser, W. Rhenius, A. Schmidt-Badekow, Th. J. Schönberger** (Klavier). Professor **Gustav Hollaender,** kgl. Konzertmeister **Bernhard Dessau, J. Barmas,** die kgl. Kammermusiker **W. Nicking, W. Rampelmann** (Violine), **Eugen Sandow** kgl. Kammermusiker, (Cello), **Otto Dienel,** kgl. Musikdirektor (Orgel); **Carl Kämpf** (Harmonium), **Fr. Posnitz,** kgl. Kammervirtuose (Harfe); **Hans Pfitzner,** Professor **Philipp Rüfer,** Professor **E. E. Taubert, Max Loewengard, P. Geyer, Th. J. Schönberger** (Harmonielehre, Komposition). Musikgeschichte: **Dr. Leop. Schmidt.** Italienisch: Sga. **Dr. Capiccuchi.**

Kapellmeisterschule: **Hans Pfitzner.**
Chorschule: **Alexander Heinemann.** Primavista: **M. Battke.**
Orchesterschule: **Alexander von Fielitz.**
Bläserschule: Die kgl. Kammermusiker **Roesler** (Flöte), **Buntfuss** (Oboe), **Rausch** (Klarinette), **Koehler** (Fagott), **Littmann** (Horn), **Hoehne** (Trompete), **Kämmling** (Kontrabass).
Kammermusik: **Eugen Sandow.**
Klavierlehrer-Seminar: Professor **G. A. Papendiek.**
Elementar-, Klavier- und Violinschule für Kinder vom 6. Jahre an. Inspektor: **Gustav Pohl.**
Schauspielschule: **Richard Valentin.** — **Sonderkurse Sonntags vormittags.**
Sonderkurse in Harmonielehre, Kontrapunkt und Fuge bei **Max Loewengard.**
Opernschule: kgl. Kammersänger **Nic. Rothmühl,** Leiter der Opernschule, Regie: Oberregisseur **Jacques Goldberg.** Partieen- und Ensemblestudium: **Alex. v. Fielitz,** kgl. Chordirektor **Julius Graefen,** Kapellmeister **Josef Wolf.** Mimik, Plastik, Tanz, Fechtkunst: **Eugène Deleuil,** kgl. Pantomimist.
Eintritt jederzeit. Prosp. u. Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat. Sprechzeit 11—1 Uhr.

Richard Schulzweida

Gesangspädagoge. Berlin W. 62, Kleiststr. 6. II. Sprechstunde: 3—4.

Schüler von mir waren u. a.: Die Damen **Emmy Zimmermann** (jug. Dram. Hamburger Stadtth.), **Else Sanok** (Leipziger Stadtth.), **Kath. Hittner** (Chicago), **Fritzi Georgette** (Berlin). Die Herren: **Jörn, Philipp, Stammer** (Berlin), **Feinhals** (München), **Kenney** (Boston), **von Hunyady** (Magdeburg), **Whitehill** (Elberfeld), **Otto** (Dresden). Man verlange meine Broschüre: **Wie soll ich singen?** Preis 60 Pf.

Freitag & Co. Kommandanten Str. 50

W. Michael

Kaufe Briefmarken

Sammlungen, Alben, Restposten, Einzelstücke

Bezahle gut

Angebote unter **W. Michael** an die Geschäftsstelle dieses Blattes

Briefmarken

Sammlungen, Alben, Restposten, Einzelstücke

kauft zu guten Preisen

Briefmarken-Zentrale

Hamburg 1, Mönckebergstraße 7

Briefmarken

Sammlungen, Alben, Restposten, Einzelstücke

kauft zu guten Preisen

Briefmarken-Zentrale

Hamburg 1, Mönckebergstraße 7

Briefmarken

Sammlungen, Alben, Restposten, Einzelstücke

kauft zu guten Preisen

Briefmarken-Zentrale

Hamburg 1, Mönckebergstraße 7

Briefmarken

Sammlungen, Alben, Restposten, Einzelstücke

kauft zu guten Preisen

Briefmarken-Zentrale

Hamburg 1, Mönckebergstraße 7

Briefmarken

Sammlungen, Alben, Restposten, Einzelstücke

kauft zu guten Preisen

Briefmarken-Zentrale

Hamburg 1, Mönckebergstraße 7

Briefmarken

Sammlungen, Alben, Restposten, Einzelstücke

kauft zu guten Preisen

Briefmarken-Zentrale

Hamburg 1, Mönckebergstraße 7

KONZERT-ARRANGEMENTS

Bremen
Praeger & Meier
Konzertbureau
gegr. 1864

Hannover
Chr. Bachmann
Musikalienhandlung
gegenüber dem Kgl. Theater

Konzert-Bureau
Hugo Sander
Leipzig, Brüderstrasse 4
Vertretung hervorragender Künstler — Arrangements von Konzerten. — Tel.-Adr. Konzertsander, Leipzig. Teleph. No. 8221

De Algemeene Muziekhandel
Stumpff & Koning o Amsterdam
Konzertbureau. Gegr. 1884.
Arrangement aller erstklassigen Konzerte.

Arrangierte Konzerte:
Bauer, Heermann, Henschel, Holtmann, Joachim, Tilly Koenen, Lamond, Mascagni, Messchaert, Nevada, Röntgen, Schörg-Quartett, Steinbach u a.

Hannover
Adolph Nagel
Musikalienhandlung (gegr. 1820)
Vertreter erster Künstler
Georgstr. 33

Halle a. S.
Heinrich Hothan
Hof-Musikalienhandlung
Gr. Steinstr. 14

Nürnberg
Wilh. Schmid Nf.
K. b. Hofmusikhandlung
Internat. Musik- u. Piano-Versand

Stuttgart
Ebnersche Musikalienhandlung
(Otto Richard Hirsch, Kgl. Hofmusikalienhändler)
Gymnasiumstr. 11

Karlsruhe i. B.
Hans Schmidt
Konzertdirektion
Musikalienhandlung
Telephon 1647

Itzehoe i. H.
Theodor Brodersen
übernimmt Vertretung hervorragender Künstler
Beste Empfehlungen

UNSERE KÜNSTLER

K. Gruenberg-Wigand
Oratorium- u. Konzertsängerin
Künstler. Ausbildg. d. Stimme
Ausbildung i. höh. Klavierspiel
Berlin NW.
Perlebergerstrasse 46 III.

Hugo Kaun
Klavier. Komposition
Berlin W.
Habsburgerstrasse 13

Johannes Magendanz
Pianist
Berlin NW. 21
Stromstrasse 47
Konzertdir. Herm. Wolff, Berlin

Elisabeth Caland
Ausbildung im höheren Klavierspiel
Charlottenburg-Berlin
Goethestrasse 80

Paul Herold
Berlin

Violin-Virtuos
Müllerstrasse 175
Vertr.: Eugen Stern, Berlin

D. Heinrich
Berlin W.
Kurfürstenstrasse 27

Ausbildung für Oper und Konzert.
Stimmbildung auf der Grundlage richtiger Atemfunktion.
Sprechstunden 4—5

Alice Ripper
Klaviervirtuosin
Alleinige Konzertvertr.
Hugo Sander, Leipzig.

Emilie v. Cramer
Berlin, Bayreutherstr. 27

Gesangunterricht
(Meth. Marchesi).

Adolph Schulzes Gesangsschule

Stimmbildung. Ausbildung für Oper und Konzert.
Berlin W., Potsdamerstr. 55 III.

George A. Walter
Konzert- und Oratoriensänger (Tenor)
Berlin W. 35
Lützowstrasse 51 II.
Konzertdirektion Herm. Wolff, Berlin

Margarete Altmann-Kuntz
Schülerin von Stockhausen-Frankfurt (1894—96). Gesangslehrerin a. **Strassburger** städtischen Konservatorium.
Tiefer Koloratur-Alt (ds—g)
Lieder- und Oratoriensängerin.
Spezialität: Bach und Händel.

Freitag & Co Kommanditges.

Digitized by Google

UNSERE KÜNSTLER

Jeanne Blyenburg
Konzert- und Oratoriensängerin
Alt-Mezzosopran
Frankfurt a. M.
Eckenheimer Landstrasse 47, I

Johanna Dietz
Herzogl. Anh. Kammersängerin
(Sopran)
Frankfurt a. M.
Schweizerstrasse No. 1

Eduard E. Mann
Konzert-Tenor und Gesang-Lehrer am Kgl. Konservatorium
Dresden-A.
Eigene Adresse:
Ostraallee 23

Ludwig Hess
Konzert- und Oratoriensänger (Tenor)
Berlin W. 50
Achenbachstr. 7/8
Konzertdir. Herm. Wolff

Agnes Leydhecker
Mezzosopran (Alt)
Berlin W.
Eisenacherstrasse 3a.

Theodor Paul's
Breslauer Gesangs-Akademie
Breslau
Herrenstrasse 5 (Ring 6)

Albert Fuchs
Lehrer a. Kgl. Konservatorium.
Dir. d. Rob. Schumann'schen Singakademie.
Dresden-A.
Struvestrasse 27.
Gesang- u. Theorieunterricht.

Robert Settekorn
(Bass-Bariton)
Braunschweig
Schleinitzstr. 5
Konzert- u. Oratorien-Sänger
Vertretung: Eug. Stern, Berlin W., Lützowstr. 99 II.

Roothaan's Gesangschule
Tonbildung — Atemtechnik
Vollständige Ausbildung für Oper und Konzert
Prospekt gratis
Strassburg i. E.

Emma Hoffmeister
Vollst. Ausbildung für Frauen- und Männerstimmen
Primäre Tonbild. n. eig. Meth.
Berlin W. 57
Potsdamerstrasse 66 III. r. G.

Martha Günther
Konzertsängerin (Sopran)
Plauen i. V.
Karlstr. 48
Konzertdir. Herm. Wolff

Paul Neumann
Violoncellist
Berlin C.
Panoramastrasse 2.

Willy Schmidt
Konzert- und Oratorien-Tenor
Frankfurt a/M.
Wöhlerstr. 9
Konzertdir. Herm. Wolff

Traugott Ochs
Kgl. Musikdirektor. Leiter des städt. Orchesters in
Bielefeld
Aufführung von Manuskriptwerken und Novitäten

Albert Jungblut
Konzert- und Oratorien-Tenor
Berlin
Konzertdir. Herm. Wolff

Anna Hartung
Konzert- u. Oratorien-Sängerin
Sopran
Leipzig
Marschnerstrasse 2

Martha Fischer
Konzert- u. Oratoriensängerin
— hoher Sopran —
Leipzig-Reudnitz
Göschenstrasse 20

Rudolf Moest
Kgl. Opernsänger. Bassbariton
Hannover
Hildesheimerstr. 45a.

Adele Otto-Morano
Konzert- und Oratoriensängerin (Mezzosopran)
Gesangunterricht
Berlin W. 30
Luitpoldstr. 3

Otto Süsse
Konzertsänger (Bariton)
Wiesbaden
Schützenhofstrasse 13
Konzertdir. Herm. Wolff

Otto Bake
Pianist und Konzertbegleiter
Berlin-Schöneberg
Hauptstr. 5/6
IX, 5051

Carl Friedberg
Pianist
Frankfurt a. M.
Eschersheimerlandstr. 79, III

Serafine Détschy
Schule für tadellose Textaussprache u. Atemgymnastik
Berlin W.
Bülowstrasse 101 I

Anna von Gabain
Pianistin. Konzert u. Unterricht
Dessau
Askanischestrasse 108 I

Digitized by Google

Adolf Göllmann

Lehrer für gesangliche und sprachliche Tonbildung. Stimmkorrekturen.

Vollständige stilistische Ausbildung für den Opern- und Konzertgesang.

Berlin W. Bülowstrasse 85a. Sprechstunde: Wochentags 3—5.

Franz Fitzau
Konzertsänger: Bariton und Basspartieen
Berlin W.
Nürnbergerstrasse 57/58 I

Paula Meyer
Konzert- u. Oratoriensängerin
Sopran
Friedenau
Cranachstr. 10
Konzertvertr.: Jul. Sachs, Berlin

Carl Barleben
Violinvirtuose
Bremen
Hildesheimerstrasse 20
Konzertvertr.: E. Stern, Berlin

Marie Busjaeger
Konzertsängerin (Sopran)
Bremen
Fedelhören 62
Konzertdir. Herm. Wolff

Margarete W. Benda
Klavier und Gesang
Charlottenburg b. Berlin
Spandauerstrasse 3
Konzertdir. Herm. Wolff

Carl Flesch
Kgl. rumän. Kammervirtuose
(Violine)
Amsterdam
Konservatorium

Frau Felix Schmidt-Köhne
Konzertsängerin (Sopran)
Berlin W.
Tauenzienstr. 21
Sprechst. f. Schülerinnen 3—4

Prof. Felix Schmidt
Gesanglehrer
Berlin W.
Tauenzienstr. 21
Vollst. Ausb. f. Oper u. Konzert

Streichorchester Berliner Tonkünstlerinnen
(Dirigent: Willy Benda)
Gegründet 1900
Schriftführerin: Gertrud Kressin, Berlin SW. 47, Kreuzbergstr. 9

Agnes Fahlbusch
Flötenvirtuosin
Leipzig
Bayerschestrasse 34

Süddeutsches Streichquartett
Weber, Zeise-Gött, Dr. Thomas, Jackson
Pftewerke mit Helene Thomas-San-Galli × Freiburg i. B.

Ida Ekmann
Konzertsängerin
(Mezzosopran)
Helsingfors
Konzertdir. Herm. Wolff

Brigitta Thielemann
Konzert- und Oratoriensängerin
Alt Mezzosopran
Berlin W.
Neue Winterfeldstr. 12. III
Konzertdir. Herm. Wolff

Franz Harres
Konzertsänger (Bass)
Darmstadt
Kiesbergstr. 60

Charlotte Huhn
Opern- und Konzertsängerin
Berlin W.
Kleiststrasse 27

Frankfurter Quartettvereinigung
(Streichquartett, gegründet 1894)
Herm. Hock, F. Dippel, A. Allekotte, H. Appunn.
Adresse: H. Hock, Frankfurt a M., Koselstrasse 53

Digitized by Google

Philharmonische Konzerte

unter Leitung von **Arthur Nikisch.**

Daten: **12. u. 26. Oktober, 9. u. 30. November, 14. Dezbr., 11. u. 25. Jan., 8. u. 22. Febr., 14. März.**

Solisten: Eugen u. Hermine d'Albert, Jean Gérardy, Bronislav Hubermann, Henri Marteau, Berthe Marx, Johannes Messchaert, Lula Mysz-Gmeiner, Ernst von Possart, Edouard Risler, Artur Schnabel, Alfred Sittard und Edyth Walker.

Vorjährige Abonnenten wollen Erneuerung ihrer Abonnements bis 14. September bei Bote & Bock (9—6) oder Konzertdir. Hermann Wolff, Flottwellstr. 1, anmelden. Veraus-gabung angemeldeter u. Verkauf neuer Abonnements ab 16. Sept. bei Bote & Bock (9—6).

1. Konzert. Philharmonie. Montag, 12. Oktober, abends 7½ Uhr.

Generalprobe hierzu: Sonntag, 11. Oktober, mittags 12 Uhr.

Dirigent: **Arthur Nikisch.** Mitwirkende: Frau Lula Mysz-Gmeiner, A. Sittard u. der Berl. Lehrergesangverein.

Programm: Orgelkonzert F-dur von Haendel. Arie mit Orchester. Suite Peer Gynt von Grieg. Rhapsodie für Altsolo und Männerchor von Joh. Brahms. Symphonie pastorale von Beethoven.

Für die Inserate verantwortlich: W. Philipp, Berlin.

Druck von Herrose & Ziemsen, Wittenberg.

Steinway & Sons

New York
London • Hamburg

Flügel und Pianinos

Steinway & Sons
Vertreter:
Hamburg, Jungfernstieg 34.

Steinway & Sons
Vertreter:
Berlin W. 8, Leipziger Platz 15.

Steinway & Sons
Vertreter:
Dresden, Pragerstrasse 38.

Steinway & Sons
Vertreter:
Leipzig, Grimmaische Strasse 2.

Steinway & Sons
Vertreter:
Hannover, Georgstrasse 22.

Steinway & Sons
Vertreter:
Frankfurt a. M., Neue Mainzerstrasse 49.

Steinway & Sons
Vertreter:
Stuttgart, Königstrasse 24.

Steinway & Sons
Vertreter:
Düsseldorf, Graf Adolfstrasse 43.

Steinway & Sons
Vertreter:
Bremen, Am Wall 199.

Steinway & Sons
Vertreter:
Mannheim, Heinrichsplatz 10.

Steinway & Sons
Vertreter:
Karlsruhe, Kaiserstrasse 14.

Steinway & Sons
Vertreter:
Strassburg i. E., Langestrasse 93.

Steinway & Sons, New York, Hamburg, Berlin, Dresden, Leipzig, Hannover, Frankfurt a. M., Stuttgart, Düsseldorf, Bremen, Mannheim, Karlsruhe, Strassburg i. E.

Steinway & Sons, Hamburg, Jungfernstieg No. 34.

neue bis einfachst tragbarste Stellung von

Steinway-Flügeln und Pianinos in Mahagoni, Nussbaum, Eiche, Ebenholz, Palisander, Rosenholz, Satinholz, Birke, Ahorn, Elfenbein, Schildpatt, Perlmutter, Bronze, Gold, Silber, Email, Cloisonné, Malerei, Schnitzerei, Vergoldung, Versilberung, Bronzierung, Lackierung, Polierung, Mattierung, Gravierung, Ziselierung, Damaszierung, Intarsia, Marketerie, Mosaik, Pietra dura, Stickerei, Spitzen, Plüsch, Seide, Leder, Gobelin, Brokat, Damast, Atlas, Samt, Tuch, Filz, Fell, Pelz, Bronze, Gold, Silber, Email, Cloisonné, Malerei, Schnitzerei, Vergoldung, Versilberung, Bronzierung, Lackierung, Polierung, Mattierung, Gravierung, Ziselierung, Damaszierung, Intarsia, Marketerie, Mosaik, Pietra dura, Stickerei, Spitzen, Plüsch, Seide, Leder, Gobelin, Brokat, Damast, Atlas, Samt, Tuch, Filz, Fell, Pelz.

FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK

C. BECHSTEIN

HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS.
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN.
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND.
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH.
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND.
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN.
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN.
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN.
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER KRONPRINZESSIN VON SCHWEDEN UND NORWEGEN.
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN.
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA.
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ARGYLL).

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

Bechstein Hall. London W.

BERLIN. N.	PARIS.	LONDON. W.
Johannis-Str. 6.	334 Rue St. Honoré.	40. WIGMORE-STREET.
Tel.-Adr.: **BESTFLÜGEL, Berlin.**	Tel.-Adr.: **BECHSTEIN, Paris.**	Tel.-Adr.: **BECHSTEIN, London.**

Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

Eugen d'Albert: Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen, stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.
Berlin, 17. Oktober 1889.

Ferruccio B. Busoni: Erst bei meinen Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den **Bechstein**-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfassten, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, **deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.**
Dezember 1899.

Teresa Carreño: Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tournées zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der That gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des **Tones** und des **Anschlages** zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.
18. März 1902.

Leopold Godowsky: Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, **das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.**

Sophie Menter: **Bechstein** ist der König aller Pianofortebauer.

Eduard Risler: Es ist unmöglich in Worten das gewisse Etwas auszudrücken, das den Klavieren der Firma **Bechstein** ihren besonderen Reiz verleiht. **Man muss sie eben spielen, um es zu hören und zu fühlen! Was** aber diese Instrumente so hoch auszeichnet, ist neben dieser spezifischen Eigenart die wunderbare harmonische Verschmelzung von all den Eigenschaften, die bei anderen Fabrikaten nur vereinzelt vorkommen. **Sie sind die einzigen Klaviere, auf welchen man alles spielen kann,** und die sich jeder Spielweise anpassen. Nicht nur, dass sie jeder Intention des Spielers nachfolgen, sie inspirieren ihn vielmehr zu immer neuen unerwarteten Klangfärbungen.

Richard Wagner: Die Bechsteinschen Pianos sind tönende Wohlthaten für die musikalische Welt.

zung
ruhe, auf In
Spielers s
RIH

Herrosé & Ziemsen, Wittenberg

Digitized by Google

DATE DUE

BOOKS IN LIBRARY
JUN 30 1904

Music
ML
5
.M8l5
v.2
pt.4

Die musik.

ONE DAY
CIRC.

ONE DAY
CIRC.

Digitized by